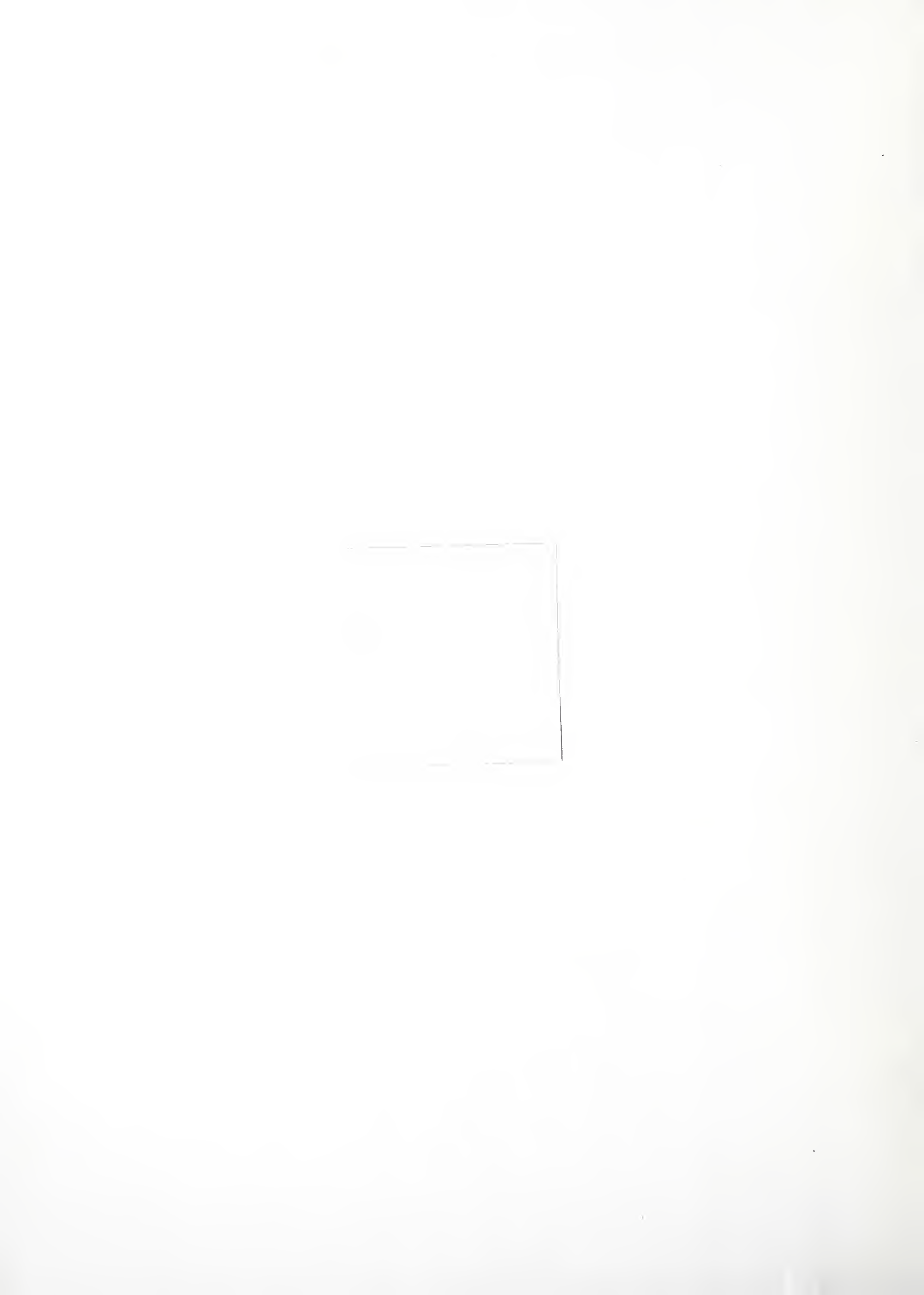






JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





SIEBENUNDZWANZIGSTER BAND

BERLIN 1906
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI,
H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

BEIHEFT

Siebenundzwanzigster Jahrgang Nr. 1 1. Januar 1906

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1905

A. GEMÄLDE-GALERIE

Käuflich erworben wurde in England ein umfangreiches, auch durch gute Erhaltung ausgezeichnetes Gemälde des MURILLO, die Anbetung der Hirten, ein Werk aus der früheren Zeit des Meisters.

Ebenfalls in England wurde eine große Flußlandschaft des englischen Landschafters RICHARD WILSON erworben, der bisher in der Galerie nur durch eine kleine, vor kurzem geschenkte italienische Landschaft vertreten war.

Endlich ein Selbstporträt Sir JOSHUA REYNOLDS', von dessen Hand die Sammlung bisher nur eine kleine Skizze als Leihgabe Seiner Majestät des Kaisers aufzuweisen hat.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Ausgrabungen in Milet, unter der Leitung des Herrn Direktors Wiegand, wurden am 1. September wieder aufgenommen. Schon vorher war Herr Kawerau zu Aufmessungen eingetroffen. Außerdem ist wie früher so auch jetzt Herr Knackfuß bei den Arbeiten beteiligt, als Epigraphiker Herr Dr. Rehm aus München.

Als Geschenk Seiner Exzellenz Herrn Hamdy-Beys ist der Abguß der bei den in Pergamon vom Deutschen Archäologischen Institut veranstalteten Ausgrabungen entdeckten, in Konstantinopel befindlichen Herme mit dem Namen des Alkamenes eingegangen (Archäol. Jahrbuch 1904, Anzeiger S. 76).

Im Kunsthandel wurde erworben der Torso eines vorgeneigt stehenden nackten Mannes mit Schurz um die Lenden, von ausgezeichneter und weit gebrachter Arbeit. Nach Marmor und Stil zu urteilen, wird der Torso wohl kleinasiatisch sein und in die Zeit der Antonine gehören.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurden:

1. Fragment eines byzantinischen Marmorreliefs aus Konstantinopel aus dem VI. Jahrhundert mit Darstellung aus der Josephsgeschichte (?).

2. Kopfstück eines oströmischen fünfteiligen Dyptichons aus dem VI. Jahrhundert mit einen Kranz haltenden schwebenden Engeln; ein Stück in der Art und aus der Schule des Diptychons von MURANO im Museum zu Ravenna.

3. Syrische Pyxis von bauchiger Form mit flachem Weingerank, V. bis VI. Jahrhundert.

4. Bemalte Holzstatuette eines hl. Georg, süddeutsche Arbeit aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts.

5. Große Portallünette in glasiertem Ton von der Hand des LUCA DELLA ROBBIA mit der Madonna in Halbfigur zwischen anbetenden Engeln, ein durch die Größe der Auffassung ausgezeichnetes Meisterwerk aus der Zeit um 1450, den im Bargello befindlichen beiden Lünetten ebenbürtig. Aus englischem Privatbesitz.

6. Bemaltes Tonrelief mit einer Dreifaltigkeit, ferraresisch, aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Als Geschenke sind sechs Plaketten zu verzeichnen, darunter eine größere mit dem hl. Georg von ANDREA RICCIO, von der bisher nur ein Exemplar bekannt war.

Es gelangten ferner durch Tausch in den Besitz der Sammlung:

1. Schwäbisches Holzrelief mit der Darstellung des Todes der Maria, aus der Zeit um 1510.

2. und 3. Die zweidrittel lebensgroßen bemalten Holzstatuen der beiden Johannes von VEIT STOSZ.

Endlich wurde von der ägyptischen Abteilung eine Sammlung koptischer Altertümer in dankenswerter Weise überlassen: Architekturfragmente, Bronzelampen, ein großer Bronzekandelaber, kleinere Gegenstände in Bronze und Bein und Holzschnitzereien. Hervorzuheben sind ein bemaltes Flachrelief der Madonna mit dem Kinde, ein Temperagemälde eines Abraham episkopos und ein bemalter Holzkasten mit Brustbildern des jugendlichen Christus und der Evangelisten.

BODE

C. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

Italienische Schule. XV. Jahrhundert. Predella mit 13 altkolorierten Kupferstichen auf der Vorderseite:

1. Verkündigung. B. XIII. p. 257. Nr. 6. — Pass. V. p. 51. 1. — Meyer, K.-L. II. p. 609. Nr. 41.
2. Heimsuchung. B. 7. — P. 2. — M. 42 (?) I (?).
3. Geburt Christi. Unbeschrieben.
4. Darstellung im Tempel. B. 9. — P. 4. — M. 44 II.
5. Christus unter den Schriftgelehrten. B. 10. — P. 5. — M. 45 II (?).
6. Christus am Ölberg. B. 11. — P. 6. — M. 46 II (?).
7. Verspottung. B. 12. — P. 7. — M. 48 II.
8. Geißelung. B. 13. — P. 8. — M. 47 II.
9. Kreuztragung. B. 14. — P. 9. — M. 49 II.
10. Kreuzigung. B. 15. — P. 10. — M. 50 II.
11. Auferstehung. B. 16. — P. 11. — M. 51 II (?).
12. Himmelfahrt Christi. B. 17. — P. 12. M. 52 II (?).
13. Ausgießung des heiligen Geistes. B. 18. — P. 13. — M. 53 II (?).

Geschenk eines Ungenannten.

MARTIN SCHONGAUER. Christus und Magdalena. Kopie nach B. 26 von LUDWIG BLAIM. K.[1]) Geschenk eines Ungenannten.

146 Blatt Radierungen französischer Künstler des XVIII. und XIX. Jahrhunderts (Illustrationen zu J. J. Rousseau, Lesage, B. de Saint-Pierre, Swift u. a.). Geschenk der Frau Professor Bernstein in Berlin.

Deutsche Schule. XV. Jahrhundert. Das Leben des hl. Augustinus. Deckfarbenmalereien auf Pergament.

Niederländische Schule. XV. Jahrhundert. Zwei Greisenköpfe. Temperamalerei auf Leinwand. Geschenk des Herrn François Kleinberger in Paris.

Meister des hl. Erasmus. Ars moriendi. Photographien nach dem Original im Stadtarchiv zu Köln. Geschenk eines Ungenannten.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

FERDINAND ANDRI. 4 St.

GUSTAV BECHLER. 2 H.

F. A. BOERNER. Marion nach LENBACH. Farbiges Schabkunstblatt. Fertiger Druck und Abdrücke von den drei einzelnen Platten.

MAX DASIO. 1 R., 2 St. Geschenk eines Ungenannten.

ERNST MORITZ GEYGER. Löwen. 1. Zustand. R.

PETER HALM. Die Mutter des Künstlers. R.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

GOTTHARD KUEHL. Holländisches Interieur. R. Geschenk eines Ungenannten.
SIGMUND LANDSINGER. Bildnis Böcklins. St.
ALBERT LANG. 2 R., 2 St.
WILHELM LEIBL. Der Trinker. R. (Vor der Schrift.)
Derselbe. Kopf einer alten Frau. R. Geschenk eines Ungenannten.
EMIL LUGO. 2 St.
ADOLPH VON MENZEL. Justus Möser. D. 101. St. — Probedrucke zu dem Bilderbogen »König Friedrich der Große«. D. 1325. 5 H. — Probedrucke der Illustrationen zum »Zerbrochenen Krug«. D. 1328—1357. 30 H. — Der alte Fritz. D. 1358. Probedruck mit Korrekturen Menzels. H. — Speisekarte für den Herzoglich Sächsischen Hof zu Meiningen. D. 1370. R. Brauner Druck. — Die Familie bei der Lampe. Andruck eines unbeschriebenen Versuchs zu D. 1374. R.
BERNHARD PANKOK. 7 R., 7 Schabkunstblätter, 1 St.
LUDWIG RADERS. 1 R., 1 St.
OTTO RASCH. Die Mutter des Künstlers. Algraphie.
OSWALD ROUX. 3 St.
OTTO SAGER. Das Rathaus zu Breslau. R.
KARL STAUFFER-Bern. C. F. Meyer. III. — Gustav Freytag. III. — Peter Halm (Halbprofil, klein). V. — L. Kühn (klein). IV. — Selbstbildnis mit der Zigarre. III. R.
ALBERT STERNER. Abend. St.
FRANZ STUCK. 5 R.
WILHELM TRÜBNER. 2 R.
WILHELM VOLZ. Hochzeitsmenü. R.
ALBERT WELTI. Haus der Träume. St.

Ausländische Künstler

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. 8 St. Geschenk eines Ungenannten.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

C. Fischer. Sechs Gesänge für eine Singstimme. Nr. 5. Berlin. Bechtold & Hartje. 4. (Mit Bildnis des Komponisten von Menzel. St.)
Klaus Groth. Quickborn. Mit Holzschnitten nach Otto Speckter. Hamburg 1856. 8.
Hermann Krigar. Spanische Lieder. Leipzig. G. Heinze. (Mit Titelblatt von Menzel. St.) 8.
Heinrich Reifferscheid. Alte Bauten der Stadt Hagen i. W. und ihrer näheren Umgebung. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Osthaus. Hagen in Folkwangs Verlag. 1904. Querfol. (R.)
C. Scheuren. Fischerleben in Lust und Leid. Zwei Tage in 22 Bildern (Farbensteindrucke). Dichtung von Dr. Ellen. Gera. 8. Geschenk des Herrn Dr. L. Hirschberg in Berlin.

LEHRS

D. MÜNZKABINETT

Überwiesen sind den Sammlungen des Münzkabinetts von Seiner Exzellenz dem Herrn Kultusminister Dr. Studt die beiden Stempel der Ehrenmedaille des Rektors der Technischen Hochschule in Danzig und von der Abteilung der christlichen Skulpturen eine Sammlung von 593 arabischen Glasstempeln (Aichstempeln, Münzgewichten), ein Geschenk des Herrn Professors Moritz in Kairo, das vereinigt mit dem alten Bestande von 160 Stück eine der bedeutsamsten Sammlungen dieser Gattung bildet. Außerdem sind Geschenke eingegangen von dem Zentralausschuß der deutschen Vereine zu Antwerpen (Medaille der deutschen Kolonie zu Antwerpen zur 75jährigen Jubelfeier der Unabhängigkeit Belgiens), der Frau Landgerichtsrat Dannenberg, den Herren Dr. Feith zu Charlottenburg, Geheimer Regierungsrat Friedensburg, Dr. Fredrick in Posen, Regierungsrat a. D. von Kühlewein, Krüger (Inhaber der Berliner Medaillenmünze Ostermann-Loos), von Krakau in Hamburg, Klamroth, Dr. Mann in Staßfurt, Professor Moritz in Kairo, Dr Sobernheim, Tschijoff in Moskau, Professor Weinitz und Direktor Wiegand, und zwar 47 griechische, 2 römische, 3 orientalische, 8 mittelalterliche, 71 neuzeitliche Münzen und 7 Medaillen, insgesamt 138 Stück.

MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Nachdem im Laufe der letzten Jahre die koptische Kunst, die bisher nur in der ägyptischen Abteilung vertreten gewesen war, auch im Kaiser Friedrich-Museum eine Stätte gefunden hat, ist zwischen den beiden

Abteilungen ein Vergleich getroffen worden, nach dem die kulturgeschichtlich und sprachlich interessanten Denkmäler und die, welche Reste des ägyptisch-römischen Heidentums enthalten, der ägyptischen Abteilung zufallen, während das Kaiser Friedrich-Museum die Werke übernimmt, die für die Anfänge der christlichen Kunst wichtiger sind.

Danach hat die ägyptische Abteilung eine größere Auswahl aus ihrem bisherigen Bestande an die Sammlung für frühchristliche Kunst abgegeben und dafür eine Reihe von Altertümern übernommen, von denen die folgenden genannt seien:

Zwei schöne Beispiele der geschnitzten Bretter in Form des heiligen Speeres des Gottes Horus, mit dem er seinen Gegner Set überwunden hat. Solche Bretter dienten in römischer Zeit als Rückenbretter für Mumien.

Ein großer hölzerner Stempel mit der Inschrift ΕΡΜΟΥΘΕΩΣ, einer Hand und dem altägyptischen Göttinnenkopfschmuck.

Die Figur eines Gefangenen aus Holz, wohl von einem altägyptischen Möbel.

Zwei kleine steinerne Schalen, im Innern stark erhabene Büsten von Göttern aus dem Osiriskreise. Auch die Außenseiten reich verziert. Römische Zeit.

Steinerne Gußform für eine Medaille mit Darstellung eines reitenden Gottes mit dem Hermesstabe und dem altägyptischen Götterkopfschmuck. Römische Zeit.

Bleifigur der Isis mit dem Horuskinde auf einem großen Throne. Römische Zeit.

Aus christlicher Zeit stammt eine tönerne Grabtafel, die uns als Parallele zu den in der Sammlung befindlichen nubischen erwünscht kommt, sowie das Oberteil eines hölzernen Kreuzes mit einer langen, mit Tinte aufgeschriebenen Liste von Heiligen.

Als Geschenke erhielt die Abteilung:

Von Herrn Dr. O. Rubensohn eine bunte Kopftafel aus römischer Zeit.

Von Herrn James Simon, ohne dessen Beistand auch viele der im folgenden genannten Erwerbungen nicht möglich gewesen wären, die Büste eines Königs etwa aus dem Ende des neuen Reiches.

Unter den zahlreichen Erwerbungen sind als die wichtigsten erwähnenswert:

Zeit des mittleren Reiches
(um 2000 v. Chr.)

Kopf und Brust einer Königsstatue aus schwarzem Stein. Interessant als Probe der naturalistischen Richtung in der Bildhauerkunst der Zeit, an sich aber wenig bedeutend.

Skarabäus aus Karneol mit dem Namen einer Prinzessin.

Grundsteintafel aus Alabaster mit dem Namen Amenemhets I.

Zeit des neuen Reiches
(um 1200 v. Chr.)

Das stattlichste Stück ist der Denkstein eines Statthalters von Nubien, der nach anderen Denkmälern die Provinz unter Ramses II. verwaltete. Der Stein ist ihm von einem seiner Unterbeamten gesetzt, und die Götter von Unternubien werden zu seinem Schutze angerufen. Der Fürst nennt sich auch Wedelträger zur Rechten des Königs, Reiteroberst und Hilfstruppenoberst von Zaru, der Grenzstadt Ägyptens gegen die palästinensische Wüste, Bote des Königs nach allen Ländern usw.

Die künstlerisch wertvollste Erwerbung ist aber ein Reliefporträt des Königs Amenophis' IV. aus rotem Sandstein, eine der schönsten Arbeiten dieser aufs höchste verfeinerten Kunst. Die eigentümlich anziehende Wirkung des Porträts ist hier vor allem durch die Behandlung des unteren Augenrandes erreicht worden. Das Stück entstammt einer Wand, deren Darstellungen aus verschiedenen, den natürlichen Farben der Gegenstände entsprechenden Materialien zusammengesetzt war.

Die Kleinkunst derselben Zeit vertritt vortrefflich eine der bekannten hölzernen Salbschalen mit reicher Schnitzerei. Die Schale selbst stellt die Blüten eines großen Straußes dar, während der Griff zwischen Blumensträußen die Relieffigur eines tanzenden und musizierenden Mädchens zeigt. Die Schnitzerei ist recht gut und vor allem die gezierte Eleganz der Tänzerin gut herausgebracht.

Ein hölzernes, mit Darstellungen und Inschriften verziertes Kästchen vermehrt die bisher nur sehr kurze Reihe von Denkmälern aus der Zeit des Eje, des Nachfolgers und Anhängers Amenophis' IV. um ein recht interessantes Stück.

Köcher aus Leder mit eingepreßten Ornamenten. Ganz ähnliche sind in einem Prinzengrabe aus der 18. Dynastie gefunden.

Von sonstigen Altertümern des neuen Reiches wären zu nennen:

Die Bruchstücke eines Papyrus mit der Darstellung des Grundrisses eines Königsgrabes, in bunten Farben.

Eine reiche Sammlung von Ostraka mit Notizen und Zeichnungen.

Bemalte leinene Votivtücher und Kinderhemdchen, wie man sie bei Krankheiten in den Tempel der Hathor beim heutigen Der el-bahri hängte.

Ein Siegelzylinder mit der Darstellung des syrischen Gottes Reschef.

Spätzeit
(nach 700 v. Chr.)

Bruchstücke einer Flasche aus grüner Fayence mit Darstellungen des Gottes Bes und ungemein lebendigen Affenfiguren.

Wächserne Masken für Figuren des Osiris und seiner Söhne.

Ptolemäische und römische Zeit
(nach 300 v. Chr.)

Denkstein eines Ptolemäers über die Erbauung eines Pylons.

Relief mit Darstellung des sperberköpfigen Gottes Horus in römischer Kriegerrüstung und mit seinem ägyptischen Abzeichen, der Doppelkrone. Durch die sorgsame Ausführung aller Einzelheiten, an denen mancherlei ungewöhnlich ist, eine der interessantesten Figuren dieses Typus.

Drei Opfertafeln aus dem unteren Nubien, bedeckt mit Inschriften in der bisher noch nicht entzifferten Schrift des Reiches von Meroë.

Koptische Zeit

Bunte Kindergewänder und andere farbige Gewebe und Stickereien.

Aus verschiedenen Zeiten

Ein Pferdegebiß aus Bronze.

Der hölzerne Teller von einer kleinen, einst mit Netzen versehenen Vogelfalle.

Eins der bekannten Geldgewichte mit der Angabe: »4 Ringe«.

Von Publikationen der Abteilung sind erschienen: Band II und das erste Heft des dritten Bandes, das Schriftstücke aus der 6. Dynastie enthält.

Herr Dr. H. Ranke trat als Hilfsarbeiter in die Abteilung ein.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Abteilung von Herrn Allison Armour in New York Gipsabgüsse 6 syrischer, 3 palmyrenischer und 2 nabatäischer Inschriften, die die Amerikanische Archäologische Expedition zur Erforschung Syriens in den Jahren 1899 und 1900 aufgefunden und abgegossen hatte. Ferner schenkte Herr Direktor Wiegand 3 kleine altbabylonische Tontäfelchen, deren eines aus der Zeit des Königs Rîm-Sin datiert ist.

Erworben wurden 161 Tontafeln, darunter solche der ältesten Zeit Babyloniens, ferner der Gudeazeit, der Hammurabizeit, unter diesen eine ganze Anzahl aus der Regierung des Königs Ammizaduga datierte, ferner solche aus assyrischer und neubabylonischer Zeit. Inhaltlich sind es Abrechnungen verschiedener Art, Listen, Verzeichnisse, Briefe, alt- und neubabylonische Kontrakte, letztere aus der Zeit der Könige Nebukadnezar, Nabonid, Cyrus, Kambyses, Darius und Artaxerxes, und assyrische Kontrakte aus den letzten Zeiten des assyrischen Reiches.

Erworben wurden ferner Fragmente zweier altbabylonischer Steingefäße mit Inschriften der Könige Uru-mu-usch und Dungi, ein Dämonenkopf aus grünem Stein mit Inschrift, nach der das Objekt wahrscheinlich den Gott des Westwindes darstellt, zwei bronzene, getriebene Löwenköpfe, die als Beschläge phönizischer Holzsarkophage gedient haben, ein Gipsabguß der East-India-House-Inschrift und ein außerordentlich fein geschnittenes persisches Siegel aus Chalzedon mit der Darstellung eines knieenden Bogenschützen.

i. V.
MESSERSCHMIDT

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Bücher-Verzeichnis des Hauses der Abgeordneten. Bd. IV. 4. Aufl. Nachträge 1900—1904. Berlin 1905.

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1905, XXIII bis XXXVIII. Berlin 1905.

Generalverwaltung der Königlichen Bibliothek in Berlin: Jahres-Verzeichnis der an den Deutschen Universitäten erschienenen Schriften. XIX. Berlin 1904. — Jahres-Verzeichnis der an den Deutschen Schulanstalten erschienenen Abhandlungen. XVI, 1904. Berlin 1905.

Herr Generalsekretar des K. Deutschen Archäologischen Instituts Professor Dr. Alexander Conze in Berlin: A. Conze, Jahresbericht über die Tätigkeit des K. Deutschen Archäologischen Instituts. Berlin 1905. (Separatabdruck.)

Generaldirektion der Königlichen Sammlungen in Dresden: Bericht über die Verwaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen in Dresden 1902 und 1903. — Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden. 8. Aufl. Dresden 1905.

Direktion der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. 6. Aufl. Dresden 1905. (Große und kleine Ausgabe.)

Direktion des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1905.

Vorstand der Deutschen Orient-Gesellschaft in Berlin: C. Watzinger, Griechische Holzsarkophage. (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, H. 6.) Leipzig 1905. — Siebenter Jahresbericht der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin, erstattet in der ordentlichen Hauptversammlung am 12. Mai 1905.

Direktion des British Museum in London: Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland. Plates XXI—XXX. Printed by Order of the Trustees of British Museum. London 1905.

Herr Schriftführer des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins Dr. Bruno Güterbock in Berlin: National Art-Collections Fund. First Annual Report, 1903/04. London 1905.

Herr Direktor Professor Dr. Ludwig Kaemmerer in Posen: Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen 1903/04. Posen 1905.

Cölnischer Kunstgewerbe-Verein. XIV. Jahresbericht für 1904. Cöln 1905.

Kunstgewerbe-Verein zu Leipzig, Jahresbericht für 1904. Leipzig 1905.

Jahresbericht der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Crefeld für 1904.

Jahresbericht der gewerblichen Fortbildungsschule zu Crefeld für 1904.

Jahresbericht der Knabenzeichenschule zu Crefeld für 1904.

Raccolta Vinciana presso l' Archivio storico del Comune di Milano. Fasc. 1. 1905.

Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Bericht des Kuratoriums für 1904. Prag 1905.

Smithsonian Institution zu Washington: A. B. Meyer, Studies of the Museums and Kindred Institutions of New York City, Albany, Buffalo and Chicago. Washington 1905.

Cincinnati Museum Association: Twenty-fourth Annual Report, 1904. — Exhibition of Paintings and Studies by R. F. Blum, 1905.

The twenty-ninth Annual Report of the Trustees for 1905, Pennsylvania Museum. Philadelphia 1905.

Verslag der Commissie van Beheer over het Gemeentemuseum te 's Gravenhage, 1904.

Herr Humphry Ward in London: H. Ward and W. Roberts, Romney. Vol. 1—2. London 1904.

Herr Dr. Joseph G. Kern in Berlin: A. von Oettingen, Elemente des geometrisch-perspektivischen Zeichnens. Leipzig 1901.

Herr Dr. Franz Wibiral in Graz: XCIII. Jahresbericht des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum über das Jahr 1904. Herausgegeben vom Kuratorium. Graz 1905.

Herr Pietro Sgulmero in Verona: Il trinotrittico di s. Maria della Scala in Verona. Verona 1905.

Herr Professor Dr. Franz Weinitz in Berlin: F. Weinitz, Samuel Graf zu Waldeck. Erfurt 1904.

Herren Spink and Sons in London: Spink and Sons Monthly Numismatic Circular. Vol. XIII. London 1905.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Asiatische Sammlungen

INDIEN

Ankauf. Teile eines Frauenkostüms aus Ladâkh.

CHINA

Geschenke. Herr Kapitänleutnant Glaue in Altona: Ein Webstuhl, wie er im Kiautschougebiet und der Provinz Schantung gebraucht wird, nebst allem Zubehör. — Eine Falkenhaube. — Herr Heppner, hier: Ein Pinselständer (Pi-T'ung) aus Bambus, eingraviert: die bekannten moralischen Hausregeln des Tschu Po-Lu. Datiert: K'ien-Lung, zyklisches Jahr jön-tsï = 1792.

Ankäufe. Ein reichgeschnitzter, roter, teilweise vergoldeter Priesterstuhl. — Ein chinesisches Werk: »Pa-hsün wan-schou schöng-tien« mit Zeichnungen eines Festaufzuges gelegentlich des achtigsten Geburtstages des Kaisers K'ien-Lung (1790). — Ein Heft mit chinesischen Zeichnungen aus dem Volksleben. — Drei Bildnisse der Galerie berühmter Generale des Kaisers K'ien-Lung (1736—1795) aus dem »Mongolenpalaste«: Das Porträt des Bolingga, datiert K'ien-Lung, zyklisches Jahr ping-schön = 1776, das Porträt des Tschoskiyab Tuschê Tschorgiyamtsan, datiert wie das vorhergehende (beides Führer gegen den Miao-tsï-Aufstand), das Porträt des To-lo-kiün-wang (Prinzen der zweiten Rangklasse), Emin hodscho, des Statthalters von Turfan, datiert K'ien-Lung, zyklisches Jahr Köng-tsch'en = 1760.

TIBET

Ankäufe. Vier Reisefeuerzeuge, darunter eins mit dem chinesischen Segensspruche: tsch'u-wai p'ing-an »Glückliche Reise«.

JAPAN

Geschenke. Herr Professor Jaekel in Steglitz: Ein Heft Ehon i-koku ichi-ran »Gesamtübersicht über fremde Völker«. — Herr Apotheker Schmidt in Jokohama: Ein Album »The ceremonies of a Japanese Marriage«, kolorierte Darstellungen der japanischen Verlobungs- und Hochzeitszeremonien. — Heft 2—5 eines Neudruckes von Hokusai.

Ankäufe. Eine holzgeschnitzte Figur des Bodhisattva Fugen (= Samantabhadra). — Ein holzgeschnitztes Bildnis des Sturmdämons (Fûten). — Ein ebensolches Bildnis des Donnerdämons (Raiden). Gegenstück zum vorigen. — Eine Wallpistole. — Zwei Luntengewehre. — Eine Pfeife mit geschnitztem Tabaksbehälter: Daruma (Bodidharma) gähnend. — Zwei Schmuckkämme. — Eine Elfenbeinschnitzerei: Frauenkopf von einem Messer durchbohrt (vielleicht von einer Gokumondarstellung stammend. — Eine Rüstung (Brust- und Rückenpanzer). — Heft 179—181 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«.

i. V.
MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Stahr, hier: Zwei Saiteninstrumente aus Oberägypten. — Herr H. Schoede, hier: Eine Schleuder aus Oberägypten.

Ankauf. Zwei altägyptische Bogen (12. Dynastie). — Ein Wurfholz und zwei Modelle von Messern (18. bis 22. Dynastie).

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Hauptmann von Döring, zur Zeit hier: Eine Kollektion von 55 Armringen aus allen Teilen Togos. — Herr Oberleutnant Seyfert in Kiel: Ein arabisches Schriftstück aus dem Sudan. — Herr Leutnant Rausch in Gießen: Ein großes Blashorn aus Elfenbein der Bangwa (Kamerun).

Ankäufe. Zwei Sammlungen von der Goldküste, darunter 15 Bronzegefäße und eine Anzahl Goldgewichte der Aschanti. — Zwei Sammlungen von zusammen etwa 90 Nummern aus Nordwestkamerun und Kalabar und einige kleinere Gegenstände aus Benin.

OSTAFRIKA

Geschenk. Herr Hauptmann Merker in Moschi: 19 prähistorische runde durchbohrte Steine vom Kilimandscharo.

Ankauf. Eine kleine Sammlung aus verschiedenen Landschaften Deutsch-Ostafrikas.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr Paul Staudinger, hier: Ein Hut der Herero. — Fräulein L. Loezius, hier: 10 Photographien von Sulu. — Herr A. Bodong in Beira: 3 Photographien aus Umtali (Rhodesia).

OZEANIEN

Geschenke. Herr M. Thiel in Matupi: Zwei Gefäße aus Stein, gefunden auf der Insel Nusa. — Herr Gouverneur Hahl in Herbertshöhe: Ein Steinwerkzeug von der Gazellehalbinsel. — Frau Marggraff, hier: 5 Gegenstände aus Neu-Seeland und Fidschi. — Frau Landeshauptmann A. Brandeis, zur Zeit Berlin: Eine Sammlung von 22 Nummern von Nauru, den Marshall-Inseln und Ruk. — Herr Direktor Hermann Größer in Jaluit: Eine Sammlung von 70 Nummern von den Marshall-Inseln. — Herr Regierungsrat Fritz in Saipan: 3 Lanzenspitzen aus Knochen, 2 Steinwerkzeuge und einen kleinen, aus Holz geschnitzten Elefanten von den Marianen.

Ankauf. Vier Sammlungen aus dem Bismarck-Archipel von insgesamt etwa 750 Nummern.

i. V.
ANKERMANN

Amerikanische Sammlungen

NORDAMERIKA

Geschenk. Der kürzlich verstorbene Schriftsteller Herr Balduin Möllhausen hat dem Museum seine Sammlungen von den Cheyenne, Sioux, Omaha, Hualpai, Chemehuévi und Mohave, im ganzen 20 Nummern Waffen, Geräte und Schmuck, hinterlassen, schöne alte Stücke, die er selbst von seinen langjährigen Reisen im Westen des Mississippi bis zum Stillen Ozean und der Koloradomündung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts heimgebracht und 50 Jahre lang sorgsam gehütet hat. Dazu sein Skizzenbuch und 32 von ihm selbst gemalte Aquarelle, ausschließlich Indianertypen und Szenen aus den von ihm bereisten Gebieten darstellend, sowie seine Reisewerke und 11 Bände Reports of Explorations and Surveys for a Railroad Route.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Frau Johnston in Liverpool: Eine Kürbisschale mit Curaregift aus Guyana. — Fräulein M. Walton in Annapolis: Photographien eines Lamas und eines Truthahns aus Silberfiligran, modernen Ursprungs, aus Peru. — Herr Dr. R. Lehmann-Nitsche in La Plata: Ein Exemplar des von ihm herausgegebenen Albums von Indianertypen des Chaco, etwa 100 Aufnahmen umfassend. Sie stammen aus der Sammlung des vor etwa drei Jahren auf einer Expedition ermordeten Malers und Forschungsreisenden Guido Boggiani. — Einige Gipsabgüsse von kleinen hölzernen Gebrauchsgegenständen, mit interessanten, frei herausgearbeiteten Tierfiguren, die im nördlichen Argentinien ausgegraben sind. Die Originale befinden sich zum Teil im Museum de La Plata, zum Teil im Privatbesitz.

Tausch. Eine kleine Sammlung von Gebrauchsgegenständen der Feuerländer, die Herr R. Lehmann-Nitsche auf seiner Forschungsreise zu den dortigen Indianerstämmen zusammengebracht hat.

Ankauf. Waffen, Schmuck und Geräte verschiedener Indianerstämme des Ucayali, im ganzen etwa 90 Nummern, und eine Anzahl Photographien von Indianern derselben Gegend.

VON DEN STEINEN

MITTELAMERIKA

Geschenk. Herr Dr. Walter Lehmann, hier: Zwei Photographien mexikanischer Lienzos (Vischer I und II) mit Bildschrift, die sich im Museum zu Basel befinden.

SELER

Anthropologische Sammlung

Geschenke. Frau Landeshauptmann A. Brandeis, zur Zeit Berlin: 3 Schädel aus Nauru. — Herr Regierungsrat Fritz in Saipan: 8 Schädel von den Marianen. — Herr Rochet in Zighinchor (Senegambien): der Schädel eines Feluphäuptlings.

Ankauf. 5 Schädel aus Neu-Irland.

i. V.
ANKERMANN

Personalien

1. Der Direktor der afrikanisch-ozeanischen Abteilung, Professor Dr. Felix von Luschan, hat am 18. Juli einen dreimonatigen Urlaub zur Teilnahme an einer wissenschaftlichen Expedition nach Südafrika angetreten.

2. Der Direktor der asiatischen Abteilung, Professor Dr. Albert Grünwedel, hat am 17. September seine Reise zur III. Turfanexpedition angetreten; demselben hat sich

3. der wissenschaftliche Hilfsarbeiter, Referendar Hermann Pohrt, am 23. desselben Monats angeschlossen.

4. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. August Eichhorn ist am 25. September ausgeschieden.

5. Dem Leiter der ostasiatischen Abteilung, Direktorialassistent Dr. F. W. K. Müller, ist das Prädikat Professor verliehen worden.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr H. Busse in Woltersdorfer Schleuse: Grabfunde von Rüdersdorf, Kr. Niederbarnim. — Herr M. M. Lienau in Frankfurt a. O.: Knochenwirtel und andere Beigaben aus einem Gräberfelde bei Kliestow, Kr. Lebus. Topfscherben von Polenzigerbruch, Kr. Weststernberg.

Ankäufe. Urnen, Beigefäße und kleine Beigaben aus einem Gräberfelde bei Mahlsdorf, Kr. Niederbarnim. Urnen und Beigaben aus Gräbern der römischen Kaiserzeit von Werbig, Kr. Lebus.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Funde aus Brandgrubengräbern der römischen Kaiserzeit von Rahmhütte, Kr. Soldin.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Königlicher Domänenpächter Griebel in Grenzin: Slawische Scherben von Grenzin, Kr. Franzburg. — Herr Tierarzt Jackschath in Stößen: Zwei Mühlsteine von Vettrin bei Pollnow, Kr. Schlawe. Herr Ratsherr Koelbel in Franzburg: Steingeräte aus der Gegend von Franzburg.

Überweisung. Königliche Eisenbahn-Betriebsinspektion in Neustettin: Sieben Feuersteinlanzenspitzen von Pollnow, Kr. Schlawe.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Verschiedene Funde von Grenzin, Neumühl und Müggenhall, Kr. Franzburg.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Direktor Pfotenhauer in Alt-Jauer: Urnen, Beigefäße und kleine Beigaben von einem Gräberfelde bei Alt-Jauer, Kr. Jauer.

Ankauf. Tongefäße von Lessendorf, Kr. Freistatt, und Glogau, Kr. Glogau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Seligmann in Kröbeln: Randstück einer siebartig durchlochten Schale von Kosilenzien, Kr. Liebenwerda. — Herr Forstkassenrendant Fritze in Rosenfeld: Vier Tongefäße von Rosenfeld, Kr. Torgau.

Ankäufe. Eisenfund von Prieschka, Kr. Liebenwerda. Grabfund von Naumburg a. S. Topfscherben aus einer Sandgrube bei Nägelstedt, Kr. Langensalza. Goldmünze der La Tène-Zeit von Thießen, Kr. Wittenberg.

PROVINZ HANNOVER

Überweisung. Königliche Eisenbahnbauabteilung in Rotenburg: Urnen und Beigefäße von Hesedorf, Kr. Zeven, und Wittorf, Kr. Rotenburg.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Feuersteinmesser von Soest. Tongefäße, zwei bronzene Armbänder, zwei bronzene Gürtelhaken von Godelheim, Kr. Höxter.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Professor Lehmann-Filhés in Berlin: Kleine Flintpfeilspitze von Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen.

Ankauf. Feuersteinbeil von Groß-Neuhausen, Kr. Apolda.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Dr. Paul Traeger in Zehlendorf bei Berlin: Funde von verschiedenen neolithischen und späteren Ansiedelungen an der Donau, Drau und Save (Slawonien).

Ankäufe. Funde von neolithischen und späteren Ansiedelungen in Slawonien (Vučedol, Novi- und Stari-Banovce, Sotin, Bogdanovci u. a.). Steingeräte und Tongefäße von verschiedenen Fundstellen Böhmens.

Austausch. Bronzesichel von Baroth-Kopecz in Siebenbürgen. Steinbeil aus dem Neusiedler See.

BALKANLÄNDER

Geschenke. Herr Dr. Paul Traeger in Zehlendorf bei Berlin: Verschiedene Ansiedelungsfunde vom serbischen Saveufer bei Mitrovica, von Ripanj bei Belgrad und aus Mazedonien.

SCHWEIZ

Ankauf. Stein- und Knochengeräte aus den Pfahlbauten des Züricher Sees.

BELGIEN

Ankauf. Gipsnachbildungen der Waffen und Schmuckgeräte aus dem Grabe des Frankenkönigs Childerich in Tournay.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Überweisung des Herrn Regierungspräsidenten in Frankfurt a. O.: Zwei mittelalterliche Kugelgefäße aus Kalau.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Lehrer Brusch in Müggenhall: Webekamm mit zwei zugehörigen Nadeln von Garz auf Rügen, zwei eiserne Dreifüße von Müggenhall bei Franzburg und eine »Pilgerflasche« von Papenhagen, Kr. Franzburg.

Ankauf. Zwei Zeichnungen eines Stralsunder Zeesebootes.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Bauernteller, Lichtputzscheren, Patenbriefe, gläserne Saugflasche, Filigrankreuz u. a. aus Frankenstein. Frauenhauben, seidene Staatstracht, Silberschmuck und Spinngeräte von Piltsch, Kr. Leobschütz.

PROVINZ SACHSEN

Überweisung der Königlichen Kreisbauinspektion in Schönebeck a. E.: Unterteil einer Handmühle von Staßfurt.

RHEINPROVINZ

Überweisung des Herrn Bürgermeisters in Korschenbroich: Zwei spätmittelalterliche (?) Krüge von Korschenbroich, Kr. Gladbach.

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Eine Goldwage von 1787 aus Wichlinghausen, Kr. Barmen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Professor Dr. Rathgen in Berlin: Acht Postkarten mit Darstellungen alter Gebäude, Geräte und Volkstrachten aus dem alten Amt Hütten.

Ankauf. Handmühle mit Stuhl aus Husum.

HAMBURG

Ankauf. Ölskizze einer Diele von Neuengamme.

LÜBECK

Ankauf. Tracht einer Kleinbauersfrau aus Schlutup bei Lübeck.

BAYERN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Zwei Riegelhauben von Gold und Silber aus München (?).

WÜRTTEMBERG

Ankauf. »Schlangenstuhl«, Schatulle, Kaffeemühle und Rosenkranz (Lourdes) aus dem Schwarzwalde.

BADEN

Ankauf. Zehn Ansichtspostkarten mit Darstellung lebender badischer Volkstrachten.

ELSASZ-LOTHRINGEN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Vier elsässische Goldhauben.

DEUTSCHLAND UND HOLLAND (?)

Überweisung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin: Vierzehn Haus- und Herdgeräte aus dem XVII. bis XIX. Jahrhundert.

Bibliothek

Geschenk. Herr Professor Dr. Weinitz in Berlin: U. Jahn, Schwänke und Schnurren aus Bauernmund; Führer durch die Sammlungen des nordischen Museums in Stockholm; Führer durch das »Dansk Folkemuseum« in Kopenhagen.

Publikationen

Als Fortsetzung der »Mitteilungen aus dem Museum für deutsche Volkstrachten usw.« wurde als 3. Heft des zweiten Bandes unter dem Titel »Mitteilungen aus dem Verein der Königlichen Sammlung für deutsche Volkskunde zu Berlin« eine Veröffentlichung herausgegeben, zu der die Museumsverwaltung zwei Artikel beisteuerte.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Für die Herrichtung der neuen Sammlungssäle im Museum ist erworben:

Die gemalte Decke und Wandfriese eines Zimmers aus einer florentinischen Villa. Wahrscheinlich Arbeit von POCCETTI. Florenz um 1580.

An Möbeln:

Schrank aus Eichenholz, viertürig mit geschnitzten Friesen. Niederlande. 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Truhenbank, Nußholz mit Einlagen von Holzmosaik, für die Ecke an einer Tür bestimmt. Florenz um 1500.

Truhe, Nußholz mit Blattwerk und Rippen. Aus Parma. 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Rahmenwerk von einem Altar, in der Mitte für ein Gemälde, an jeder Seite mit einer Nische für eine Figur. Holzgeschnitzt bemalt und vergoldet. Florenz, Anfang XVI. Jahrhundert.

Zwei Lehnstühle, holzgeschnitzt und völlig vergoldet. Frankreich, wohl Paris Mitte XVIII. Jahrhundert. Stammen aus Straßburg, wahrscheinlich aus der Schloßeinrichtung des Kardinals Rohan.

An Töpferwaren:

Große Gruppe Jäger und Hirtin von Ludwigsburg, zwei bemalte Vasen von Hanong in Frankenthal. Sechs verschiedene Halbmajoliken aus Padua und anderen Orten. Italien, XIV. bis XV. Jahrhundert.

Bemalte Fliesen. Italien, XVI. Jahrhundert.

Teppich, Knüpfarbeit, Wolle, unvollständig, von großer Schönheit des Musters und höchst seltener Erhaltung der Farbe. Persien, XVI. Jahrhundert. Stammt aus einer deutschen Kirche.

Geschenke

Von Fräulein Ida Thimm in Aibling: Kollektion von Mustern in Durchzugstechnik. Deutschland, XIX. Jahrhundert.

Von Fräulein Peglow in Elbing: Kanevas- und Plattstichstickerei. Deutschland, XVIII. Jahrhundert.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 242 Werke und 1 490 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Direktor Waßner in Groß-Lichterfelde: Novalis' Schriften. Herausgegeben von Tieck und Schlegel. 3. Aufl. 2 Bände. Berlin 1815.

Derselbe: Theodor Körner, Gedichte. 2 Bände. Wien 1815/16.

Derselbe: Theodor Körner. Prosaische Aufsätze. Wien 1815.

Herr Professor Dr. Franz Weinitz in Berlin: Franz Weinitz, Graf Philipp III. und Heinrich Aldegrever.

Derselbe: Franz Weinitz, Die Kunst auf dem Lande. Sonderausstellung im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin 1905. Berlin 1905.

Herr Dr. Otto Lauffer in Frankfurt a. M.: Otto Lauffer, Forschungen über volkstümlichen Wohnbau, Tracht und Bauernkunst in Deutschland im Jahre 1903. Berlin 1905.

Herr Gustav Jacoby in Berlin: Gustav Jacoby, Die Schwertzieraten der Provinz Higo. Hamburg 1905.

Haus der Abgeordneten in Berlin: Bücher-Verzeichnis des Hauses der Abgeordneten. Band 4. Berlin 1905.

Gutenberg-Gesellschaft in Mainz: Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft. Band 1: Die älteste Gutenbergtype von Gottfried Zedler. Mainz 1902.

Rudhardsche Gießerei in Offenbach a. M.: Gustav Kühl, Zur Psychologie der Schrift. Offenbach 1904.

Ferner schenkten Einzelblätter die Herren: Professor Groebbels in Sigmaringen, J. A. Loebèr in Elberfeld, Dr. Jean Loubier in Friedenau, Dr. Gotthold Naetebus in Groß-Lichterfelde.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 11 Werke und 70 Einzelblätter vermehrt.

JESSEN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.
3959. 05. IV.

Siebenundzwanzigster Jahrgang Nr. 2 1. April 1906

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Oktober — 31. Dezember 1905

Der Generaldirektor der Königlichen Museen Wirkliche Geheime Rat Dr. Schoene ist mit dem 1. Dezember aus dem Amte geschieden, das er durch mehr als 25 Jahre innehatte. Zu seinem Nachfolger ist der Direktor der Gemälde-Galerie und der Sammlung der Bildwerke christlicher Epoche Geheime Regierungsrat Dr. Bode ernannt worden, der die Geschäfte der Generalverwaltung mit dem genannten Tage zunächst kommissarisch übernommen hat und die Leitung der Gemälde-Galerie und der Sammlung der Bildwerke christlicher Epoche gleichzeitig weiterführt.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Galerie erhielt als Geschenk eines Ungenannten ein kleines Küchenstück von WILLEM KALF, eines jener geistreich behandelten Interieurs, von denen nur ein Dutzend etwa bekannt sind, und die den Maler von einer etwas anderen Seite zeigen als die gewöhnlichen Stilleben. BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Ausgrabungen in Milet gehen weiter. Erwerbungen sind in dem Quartal nicht gemacht. Die Sammlung ist wegen der im Gange befindlichen Umstellungen dem Publikum nur zum Teil zugänglich.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung erhielt folgende Geschenke:

1. Von Herrn Henry J. Pfungst in London eine Bronzelampe in Form eines sandalenbekleideten Fußes, italienische Arbeit vom Anfang des XVI. Jahrhunderts.

2. Von Herrn Georg Eisner zwei italienische Plaketten: 1. MODERNO, Allegorie, Mol. 243; 2. Vulkan, Amors Pfeile schärfend, von einem unbekannten Meister, Mol. 600.

3. Von Herrn Philippi in Hamburg ein rundes Madonnenrelief in Perlmutter, deutsche Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts.

Von ungenannten Gebern:

4. Ein Madonnenrelief in bemaltem Ton mit Resten mißglückter Glasierung von LUCA DELLA ROBBIA.

5. Ein Madonnenrelief in bemaltem Ton in der Richtung des AGOSTINO DI DUCCIO.

6. Eine Marmorschranke mit Bandornament, mittelitalienisch, etwa XI. Jahrhundert.

7. Ein Marmorrelief (Fragment) des IV. Jahrhunderts, das den guten Hirten inmitten seiner Herde darstellt.

8. Die Bronzestatuette eines schreitenden Löwen, venezianische Arbeit des XVI. Jahrhunderts.

9. Vier italienische Plaketten, darunter eine in Silber getriebene von MODERNO.

Die Sammlung der Gipsabgüsse erhielt von Herrn J. D. Millet in New York den Abguß einer Bildnisbüste des Admirals John Paul Jones von HOUDON, dessen Original sich in der National Academy of design in New York befindet. BODE

C. ANTIQUARIUM

Das Antiquarium hat am 1. Oktober bis auf weiteres für den Besuch geschlossen werden müssen, weil der Umzug in die früher von der Gemäldegalerie innegehabten Räume und die Neuaufstellung in diesen begonnen hat. Erwerbungen sind aus dem letzten Vierteljahr nicht zu verzeichnen.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

Meister des hl. Erasmus. Die Beweinung Christi. Weigel und Zestermann II S. 396 Nr. 475. K.[1])

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. J. H. Burkhardt. Jacobi 63, Wessely 15. I. Zustand. K.

DANIEL CHODOWIECKI. Die strickende Frau. Engelmann 31. — Vignette zu Holtzendorffs Genesung. E. 546, II, Fälschung 1. — Titelvignette. E. 612. — Die anatomische Lehranstalt. E. 666. — Dasselbe Blatt. — Viertes Blatt der Folge: Der Lebenslauf. E. 698c. — Fünftes Blatt derselben Folge. E. 698d. — Titelblatt zu Gräters Bragur. E. 833. Mit Ausnahme von E. 546 unbeschriebene Zustände. R.

BERNARD RODE. Der schlafende Christus auf dem stürmischen See. — Die Befreiung Petri. — Paulus und die Schlange im Feuer. R.

HEINRICH RODE. Brustbild einer alten Frau. 1751. R.

JOACHIM MARTIN FALBE. Orientalen und Bettler nach REMBRANDT. 4 Blatt. R.

FRANCISCO DE GOYA. L'homme se balançant. Lefort 250. — La vieille se balançant. L. 251. — Un vieux torrero. L. 252. — Une Maja en mantille (weißer Grund). L. 253. — Une Maja en mantille (dunkler Grund). L. 254. — Un premier prisonnier. L. 256. — Un deuxième prisonnier. L. 257. R.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Ulrich von Hutten. Οὖτις. Nemo. Augsburg o. J. (1518). 4. Mit 1 H. von HANS WEIDITZ. Röttinger 7.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

Ulrich von Hutten. De Gvaiaci Medicina Et Morbo Gallico Liber Unus. Mainz, J. Scheffer 1519. 4. Mit 2 H. Muther 1735.

Psalter des küniglichen prophetten Dauids. Augsburg, Grimm 1523. 8. Mit H. von HANS WEIDITZ. Röttinger 32.

Martin Zeiller. Topographia Circuli Burgundici. Das ist/Beschreibung dess Burgundisch= vnd Niederländischen Craises . . . Frankfurt a. M., Caspar Merian 1654. Fol. Mit R. Schuchardt 66.

Lionardo da Vinci. Trattato della Pittura. Paris 1651. Fol. Mit K. Erste Ausgabe. Geschenk des Herrn Dr. P. Müller-Walde in Berlin.

ZEICHNUNGEN

Meister E S. Halbfigur eines Mädchens. Feder und Pinsel. Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXVI 1906 S. 70.

REPRODUKTIONSWERKE

C. Fairfax Murray. A Selection from the Collection of Drawings by the Old Masters. London privately printed 1905. 4.

Ernst Steinmann. Die Sixtinische Kapelle. 2 Bände Text und 2 Bände Tafeln. 1901 und 1905. 4 und Fol. Überwiesen vom Reichsamt des Innern.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

ALBERT BERG. Ansichten aus Südamerika und von der Insel Rhodos. 8 R.

ALBERT HEINRICH BRENDEL. 2 R., 1 Cliché-glace.

MORITZ MICHAEL DAFFINGER. Der erblindete Engländer Homann. Andresen 3 I, II und Probedruck. R.

JOHANN CHRISTOPH ERHARD. 10 R. Apell 16 I. — 43 IV. — 44 III. — 51 I. — 61 III. — 62 II. — 83 II. — 122 II und III. — 123 IV.

JOHANN HOEGER. 5 R.

THEODOR HOSEMANN. Karte zum Stiftungsfest des jüngeren Künstlervereins 24. Mai 1853. St.

JOHANN ADAM KLEIN. 2 St., 9 R. Jahn 45. — 46. — 113 III. — 126 I. — 142 I und IV. — 191 I. — 319 I und V. — 365 I und IV.

FRANZ KRÜGER. Der Hengst Rubens und sein Bereiter Seeger. St.
WILHELM AUGUST RIEDER. Bildnis des Abbé Dobrowsky (?). R.
HERMANN ROEMER. 3 K.
CASPAR SCHEUREN. Verlobungskarte. St.
JOHANN WILHELM SCHIRMER. Der Wald mit dem Hirschpaar. Andresen 14 I.
ADOLF SCHROEDTER. Wandernde Musikanten im Regen. — »Was Ihr wollt.« St.
FRANZ STOEBER. Michael Hölzl als Schützenkönig. R.

Die Fresco-Bilder im Krönungssaale zu Aachen von Alfred Rethel. Gezeichnet von ALBERT BAUR und JOSEPH KEHREN. Holzschnitte von Brend'amour in Düsseldorf. Leipzig 1870. Fol.

HEINZ EICKMANN. Fidele Gesellschaft. R.
EDUARD EINSCHLAG. Im Café. Nach DEGAS. R.
ERNST EWALD. Karte zum Weihnachtsfest Berliner Künstler 1868. St.
ERNST FORBERG. Heinrich von Treitschke. — Joseph Joachim. 2 R.
OTTO GREINER. 1 K., 7 St. Geschenk des Herrn Dr. Johannes Guthmann, Berlin.
PETER HALM. Heilige Nacht. Nach UHDE. R. — Mittelzell auf der Reichenau. Schabkunstblatt.
ALBERT HAUEISEN. Vesper. R.
HUGO HENNEBERG. Iris. Farbenholzschnitt.
AUGUST VON HEYDEN. 2 R.
ARTHUR KAMPF. 4 R., 7 St. Geschenk des Künstlers.
ALEXANDER LIEBMANN. 1 farb. R., 1 Schabkunstblatt. Geschenk eines Ungenannten.
OTTO RASCH. Hoffmann von Fallersleben. Schabkunstblatt.
OSWALD ROUX. 2 farb. R.
HEINRICH SACHS. 2 K.
FRIEDRICH VON SCHENNIS. 2 R.
ADOLF SCHINNERER. Titelblatt. R.
FERDINAND SCHMUTZER. 6 R.
HANS SCHRÖDTER. Frühling. R.
KARL STAUFFER-Bern. Landschaft. I. Zustand (Ätzprobe). Geschenk des Herrn Dr. M. Berolzheimer in München.
WILHELM STEINHAUSEN. 2 St.
Derselbe. 22 St., 1 Algraphie, 3 Zinkätzungen. Geschenk des Herrn Prof. Hans Meyer in Berlin.
HARALD TILLBERG. Das Tibertal bei Rom. R.
OTTO UBBELOHDE. Hünengrab. R.
WILLIAM UNGER. 2 R.
LUDWIG VACATKO. Kämpfende Hirsche. Farbensteindruck.
WALTER ZEISING. Die Frauenkirche in Dresden. Farbensteindruck.

Ausländische Künstler

Engländer:
LOURENS ALMA-TADEMA. Die Lautenspielerin. R.
MUIRHEAD BONE. 8 R. Geschenk eines Ungenannten.
JOHN POSTLE HESELTINE. Flußlandschaft. R. Geschenk des Künstlers.
CHARLES HAZLEWOOD SHANNON. 52 St. Ricketts 1—12, 14—23, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 35—42, 44—54 und 4 unbeschriebene. 12 H. (Alle bisher im Kabinett noch fehlenden Arbeiten des Künstlers.) Geschenk eines Ungenannten.

Franzosen:
CHARLES JACQUE. 2 R. Guiffrey 92 II, 97 III.
GAVARNI. Bettlerfamilie. St.
ADOLPHE MOUILLERON. 4 St.

Niederländer:
J. G. VELDHEER. Le Pont du Béguinage à Bruges. H.

LEHRS

E. MÜNZKABINETT

Das Königlich belgische Ministerium des Innern hat den Sammlungen zwei Exemplare der von Devreese gearbeiteten Medaille auf das 75jährige Jubiläum des belgischen Staates geschenkt, das Königliche Kultusministerium 3 Obligationen des Königreichs Westfalen mit 25 zugehörigen Zinscoupons überwiesen. Weitere Geschenke verdanken wir dem Königlichen Münzkabinett zu Stuttgart (Denar des XII. Jahrhunderts aus dem Funde von Hersberg im Oberamt Öhringen) und den Herren Bankdirektor Dr. Bahrfeldt (kontermarkierte schwedisch-pommersche Silbermünzen), Geheimer Regierungsrat Dr. Bode (Gußmedaille auf König Sigismund I. von Polen), Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf (74 kölnische

Achthellerstücke des XVII. Jahrhunderts), Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. (Plakette auf Weigert, Plakette für das Jubiläum der Kontinentalgasaktiengesellschaft zu Dessau), Kube (Sovereign Maria der Katholischen von England und 3 rheinische Turnosgroschen), Generalkonsul Dr. Mordtmann (Kupfermünzen von Dium und Cnidus), Direktor Perrot in Tanga (deutsch-ostafrikanische Münzen) und Wirklicher Geheimer Rat Dr. Schöne Exzellenz (Plakette von Weddig zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums in Posen).

Die Vermehrung umfaßt 12 griechische, 2 römische, 9 mittelalterliche, 121 neuzeitliche Münzen, 7 Medaillen und 28 Stück Papiergeld, insgesamt 179 Stück.

MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung veranstaltete im vergangenen Vierteljahr im Lichthof die Sonderausstellung einer kunst- und kulturgeschichtlich höchst wichtigen Auswahl von Funden aus den Gräbern der ersten ägyptischen Könige (um 3500 v. Chr.) in Abydos. Die Altertümer stammen zum größten Teil aus der Sammlung Amélineau und konnten durch das Eintreten eines Freundes der Abteilung, vorerst als dessen Leihgabe, den Königlichen Museen gesichert werden. Dazugefügt sind die ersten in Berlin eingetroffenen schönen Fundstücke aus den Grabungen der Deutschen Orientgesellschaft auf dem vorgeschichtlichen Friedhofe von Abusir el mälq bei Aschment, vorläufig ebenfalls als Leihgabe. Da dieser Ausstellung auch die Stücke zugesellt sind, die wir vor einigen Jahren durch die Liberalität des Egypt Exploration Fund aus Abydos erhalten haben, und auch die besten Stücke aus dem, was die Abteilung selbst seit Jahren an hierher gehörigen Altertümern besitzt, so ist die Ausstellung geeignet, ein anschauliches Bild vom Stande der Kunst und Kultur in den Anfängen der ägyptischen Geschichte zu geben.

Herr stud. theol. et phil. Roesch trat als Volontär in die Abteilung ein.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Abteilung von Herrn Dr. Grote in Kairo einen Stein mit nabatäischer Inschrift aus dem Wadi Fêrân, und von Herrn Direktor Wiegand, Konstantinopel, zwei altbabylonische Tontäfelchen.

Erworben wurden 129 sehr gut erhaltene altbabylonische Tontafeln der Tellohgattung, darunter 28 Doppeltafeln; ferner 8 babylonische, assyrische und persische Siegelzylinder mit sehr fein ausgeführter Gravierung, 7 Tonplomben in Kegelform mit interessanten persischen Siegelabdrücken, 6 gut erhaltene palmyrenische Tontesseren, eine schwarze Steintafel, ein Amulett darstellend, mit babylonischer Beschwörungsinschrift und eingravierter Dämonendarstellung, endlich 2 babylonische Terrakotten jüngerer Zeit, ein Musikantenpaar und eine auf dem Ruhebett liegende Frau zeigend.

i. V.
MESSERSCHMIDT

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

- Römisch-germanische Kommission des K. Archäologischen Instituts. Bericht 1904. Frankfurt a. M. 1905.
- Archäologische Gesellschaft zu Berlin: R. Kekule von Stradonitz, Echelos und Basile (= 65. Winckelmannsprogramm). Berlin 1905.
- Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg: E. Bahrfeldt, Die Münzen- und Medaillensammlung in der Marienburg. 3. Band. Danzig 1906.
- Königlich Niederländisches Ministerium des Innern: Aegyptische Monumenten van het Nederlandsche Museum van Oudheden te Leiden, uitgegeven op Last der Hooghe Regeering. Suppl. op aflev. 34. Leiden 1905.
- Direktion des Rijks-Museums zu Amsterdam: Catalogue of the Pictures in the Rijks-Museum at Amsterdam. Amsterdam 1905.
- Direktion des British Museum in London: Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland. Plates XXXI—XL. Printed by Order of the Trustees of British Museum. London 1905.

33. Bericht des Leipziger Kunstvereins. Leipzig 1905.
Herr Direktor Professor Dr. Alfred Lichtwark in Hamburg: A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905.
Herr Staatsrat und Konservator O. Retowski in St. Petersburg: O. Retowski, Die Münzen der Gireï. 3. Heft. Moskau 1905.
Herr Professor Dr. F. Rathgen in Berlin: Führer durch die Ausstellung der Denkmalpflege im Elsaß 1905. Straßburg 1905. — Die Sammlung technischer Modelle zu den Wiederherstellungsarbeiten an der Sebaldus- und Lorenzkirche in der Moritzkapelle. Nürnberg 1905.
Herr Professor Dr. Felix Peiser in Königsberg: F. E. Peiser, Urkunden aus der Zeit der 3. babylonischen Dynastie. Berlin 1905.
Herr Professor Dr. Franz Weinitz in Berlin: F. Weinitz und A. Uckeley, Drei Wildunger Gedächtnistafeln. Berlin 1906.
Herr Max von Boehn in München: M. v. Boehn, Zurbaran. Stuttgart 1905. — M. v. Boehn, El Greco. Stuttgart 1905. (Separatabdrucke.) — M. v. Boehn, A. Dürer als Buch- und Kunsthändler. München 1905.
Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart: Moderner Cicerone: Berlin I: P. Schubring, Das Kaiser Friedrich-Museum. Berlin, Stuttgart (1905).
Herr Edmund Meyer in Berlin: A. G. Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze. Berlin 1905.
Herren Spink and Son in London: Spink and Son's Monthly Numismatic Circular. Vol. XIII. London 1905.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Asiatische Sammlungen

SÜDASIEN

Geschenke. Herr A. Alcock, Superintendent der Natural History Section des Indian Museum in Kalkutta: Gipsabguß einer altbuddhistischen Reliquienschale mit Inschrift, gefunden in Piprāhwā, Bastīdistrikt, Un. Prov. of Bengal, Ostindien. — Herr M. Thiele, hier: 33 Kupfer- und Silbermünzen, hauptsächlich aus Niederländisch-Ostindien, drei Waffen von Java. — Herr Oudresident E. J. Jellesma in Hilversum: Drei Krisgriffe von Java, zwei Holzidole von den Tanemberinseln. — Herr Geheimer Medizinalrat Dr. Fritsch in Groß-Lichterfelde: Ethnographika von den Andamanen. — Herr Marinestabsarzt Riegel, hier: 3 Photographien von Eingeborenen der Andamanen.

Ankäufe. Drei Schwerter und ein Dolch von Butan. — 15 Ethnographika aus Vorderindien und Java. — Eine große Sammlung vorderindischer Miniaturen (vorwiegend mythologische Darstellungen).

EUROPA

Geschenk. Herr Gyula von Thomka in Beszterczebánya: Eine Hirtenhacke aus Holz, mit Verzierungen aus eingelegtem Messingdraht, zwei Holzkrügel, zwei Stück Steppenkäse aus Oberungarn.

CHINA

Geschenk. Herr E. Taumeyer, hier: Ein Modell eines Schanghaibootes, ein Gesellschaftsspiel, eine zusammenklappbare Papierlaterne (Schanghai), künstliche Blumen, wie sie von Freudenmädchen im Haare getragen werden.

Ankäufe. Zwei Ohrringe aus »yü«, Kanton; elf Nephritproben.

KOREA

Geschenk. Herr E. Taumeyer, hier: Ein Tabakskasten aus Stein, ein Haarschmuck aus Metall, drei Kämme aus Holz mit Knocheneinlagen.

MONGOLEI

Geschenk. Herr Fedor von Rauch, zur Zeit hier: Eine in Europa (wahrscheinlich Berlin) hergestellte Blechplatte mit dem farbigen Reliefporträt des jetzt lebenden sogenannten schwarzen Buddha von Urga, von diesem als Geschenk an Gastfreunde, Reisende usw. überreicht.

JAPAN

Geschenk. Herr Generalleutnant z. D. von Janson, Exzellenz, Grunewald bei Berlin: Drei Photographien von Objekten in der Privatsammlung Okura:

1. Amida (= Amitâbha) mit zwei Bodhisattvas,
2. Ida (= Wei-t'o = Veda),
3. Jizō (= Kṣitigarbha) mit Kind (eine seltene Darstellung).

Ankäufe. Heft 182—184 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«, Bd. II des kunsthistorischen Prachtwerkes »Masterpieces, selected from the Kōrin School« by Shiichi Tajima.

i. V.
MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Professor G. Schweinfurth, hier: Eine Sammlung von etwa 750 eolithischen und paläolithischen Steinwerkzeugen aus Ägypten. — Herr H. Schoede, hier: Ein Kuchenwender aus Ägypten.

Ankauf. Zwei Schmuckstücke von Kabylenfrauen.

WESTAFRIKA

Geschenk. Herr Professor Pechuel-Loesche in Erlangen: Ein geschnitztes Ruder aus Benin und ein Häuptlingskleid aus Raphiagewebe von Loango.

Ankäufe. Eine geschnitzte Schale und eine große Rassel aus Kamerun und zwei kleine Sammlungen von zusammen 22 Nummern aus dem Kongogebiet.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Major Johannes in Moschi: Eine Sammlung von etwa 150 Nummern aus verschiedenen Landschaften Deutsch-Ostafrikas. — Herr Hauptmann von Prittwitz und Gaffron in Kilimatinde: Eine Sammlung von 70 Stücken aus Ugogo, Turu und Ussandaui.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr William Busch in Kimberley: Vier Steine mit außerordentlich schönen und wohl erhaltenen Buschmannzeichnungen. — Herr Franz Seiner in Graz: Sechs Gegenstände aus dem an den Sambesi grenzenden Nordostzipfel von Deutsch-Südwestafrika.

Ankauf. Eine Sammlung von etwa 300 Nummern von den Makalanga.

OZEANIEN

Geschenk. Herr Direktor H. Größer in Hamburg: 13 Stabkarten von den Marshall-Inseln.

Ankäufe. Eine Sammlung von ungefähr 170 Nummern aus Neuguinea und zwei kleinere Sammlungen aus verschiedenen Teilen Ozeaniens.

V. LUSCHAN

Amerikanische Sammlungen

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Professor Dr. Seler, hier: Ein Tihu (Holzpuppe) der Hopiindianer.

Ankauf. Knochenschnitzereien der Eskimo. — Figürliche Darstellung aus schwarzem Stein geschnitzt und ein keulenförmiges Steingerät, Nordwestküste.

Tausch. Abgüsse von Knochenkeulen von der Nordwestküste.

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr Professor Dr. Seler, hier: Eine Photographie von Venezuelaindianern (Carácas).

Ankauf. Eine Anzahl alter Tongefäße und sonstige Altertümer aus Arica und Ilo.

VON DEN STEINEN

MITTELAMERIKA

ANTILLEN

Geschenk. Herr Dr. Stahl in Bayamon: Ein Tongefäß von Santa Domingo.

MEXIKO UND ZENTRALAMERIKA

Geschenke. Herr Dieseldorff (Hamburg-Coban): Drei Steinobjekte und ein gelbes Muschelplättchen mit Mayahieroglyphe aus Guatemala. — Herr Max Hirsch in Hamburg: Einige Tonfiguren und eine merkwürdige Tonpfeife in Tiergestalt, ausgezeichnet durch zwei Hieroglyphen einer Hand im »Monte-Alban-Stil« aus San Andres Tuxtla (Mexiko). — Herr Adolf Marx in Mexiko: Ein Tonkopf von yukatekischem Typus aus Mexiko.

Ankäufe. Ein schönes dunkelgrünes poliertes Steinköpfchen sowie eine Heuschrecke (Chapolin) aus hellgrünem Stein.

SELER

Personalien

Dr. Otto Schlaginhaufen ist am 1. November 1905 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der afrikanisch-ozeanischen Abteilung eingetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Professor Dr. Polthier in Wittstock: Gipsabguß eines verzierten Steinhammers von Zaatzke, Kr. Ostpriegnitz. — Herr Frenzel jun. in Stadtförsterei Perleberg: Gefäßscherben von Sukow, Kr. Westpriegnitz. — Herr cand. phil. Schulze in Wulkow: Vorslawische Gefäßscherben von Rüthnick, Kr. Ruppin. — Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. G. Fritsch in Groß-Lichterfelde: Verziertes Hirschgeweih und drei slawische Topfscherben vom Burgwall von Stargardt, Kr. Guben. — Herr Maler Förster in Hamburg: Gefäßscherben vom Schloßberg bei Burg, Kr. Kottbus.

Ankauf. Reste einer Urne mit Leichenbrand von Berlin.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Funde von Treplin, Kr. Lebus, aus der West- und Ostpriegnitz, sowie aus dem Kreise Ruppin.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenk. Herr Gymnasialdirektor Professor Dr. Schnippel in Osterode: Neolithische Scherben, Feuersteinsplitter und Knochenreste von Senden, Kr. Osterode.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Graf Fink von Finkenstein in Prittag: Grabfunde von Urnenfeldern bei Prittag, Kr. Grünberg. Von der Kaiserlichen Oberpostdirektion in Liegnitz überwiesen: Urnen, Beigefäße und eine eiserne Nadel von Brieg.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr M. Loeding in Halberstadt: Funde aus der Umgegend von Halberstadt.

BAYERN

Im Austausch mit dem kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg wurde der Gipsabguß eines Bronzestierkopfes von Ingolstadt erworben.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankäufe. Eisernes Messer mit Bronzegriff und drei Beschläge von Bronze aus Ungarn. Sechs goldene Schmuckstücke, eine silberne Fibel und Bronzeaxt aus Siebenbürgen.

PALÄSTINA

Geschenk. Herr Dr. M. Blanckenhorn, Berlin: Vier Flintmesser von einer Sichel ägyptischer Form von Gezer (Abŭ-Schŭche) bei Latrŭn-Ramleh.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gymnasiallehrer a. D. H. Schulze in Pankow: Zwei Lehrbriefe von Nadlergewerken, Eßbesteck, Taschengebetbuch mit Anhängen über Maße und Gewichte, Punktieren usw., ein alter Kalender, ein Vivatband, ein Stickmustertuch von 1792 und wollene Geldbörse aus Küstrin und Kottbus. — Herr Konservator Krause in Berlin: Fischspeer von Eisen aus Bornstedt, Kr. Osthavelland. — Herr H. Sökeland, Stadtverordneter in Berlin: Kleine Filigranbrautkrone aus Müncheberg, Kr. Lebus. — Herr Maler H. Förster, Hamburg: Vier Postkarten mit Darstellungen der Lehder Volkstracht (Spreewald).

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ankäufe. Ein seidener litauischer Pelzgurt mit Inschrift von 1834. Eine Koffertruhe mit reichem Eisenbeschlag aus Freimarkt, Kr. Heilsberg.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Professor Dr. Weinitz in Berlin: Zwei Puppen in alter Tracht (Mann und Frau) von Jamund, Kr. Köslin.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Fräulein Lauffer in Berlin: Silhouettenbild vom Anfang des XIX. Jahrhunderts, die Kreuzigungsszene darstellend, aus Neumerine, Kr. Birnbaum.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr H. Sökeland in Berlin: Acht Hauben, ein bedrucktes Tuch, Spitzenkragen, Bürste mit Glaseinlage, bemalte Glasflasche und mehrere Gratulationsbogen.

Ankauf. Ein eiserner Wirtshausschildhalter, Wetterfahne, seidene Hauben- und Schürzenbänder, bemaltes Glas u. a.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Geschenke. Herr James Simon in Berlin: Ein Dreifußmajolikagefäß und schuhförmiges Majolikagefäß aus der Gegend von Kassel. — Herr Konservator Krause in Berlin: Zwei gravierte Pulverhörner aus der Gegend von Marburg.

PROVINZ WESTFALEN

Ankäufe. Brauthaube aus dem Münsterlande, Bauernschmuck und Frauenhauben aus der Gegend von Herford.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Herr Privatdozent Dr. med. Strauch: Bettwärmer, Teestövchen von Emden und zwei Lampen von Ochtelbur bei Aurich, Ostfriesland. — Herr H. Sökeland in Berlin: 18 Postkarten und ein Plakat vom Artländer Trachtenfest im August 1905.

Ankauf. Bauernschmuck und Frauenhauben aus verschiedenen Orten.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: Eine Sammlung von Holzspielsachen aus dem Erzgebirge.

BAYERN

Geschenk. Herr Privatgelehrter Maaß in Berlin: Eine Bauernwiege mit Schnitzerei aus Augsburg.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Bauernwiege und Feldmesserinstrument aus Rottenburg a. N.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr Professor Dr. Weinitz in Berlin: 21 kolorierte Trachtenpostkarten aus Hessen, sehr gut ausgeführt.

Ankauf. Eiserne Truhe, Steinzeug- und Tongefäße, Leuchter und seidene Brauttücher aus der Gegend von Friedberg u. a.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Professor Dr. H. Virchow in Berlin: Ein Glasarmring, nach altem Muster gearbeitet, vom Markte in Bosnisch-Brod. — Herr James Simon in Berlin: Vier Truhen, Nähkasten, 14 alte Trachtenbilder, Holzschnitzereien, Holzgeräte, Tintenzeug, Weihwasserbrunnen, Hausapotheke, Leuchter, Glocke, Glasflaschen u. a. aus Tirol. — Herr Dr. Hahn in Berlin: Zwei Tonpfeifen in Vogelform mit Rinderkopf nebst Reiter aus Agram, Kroatien.

SCHWEIZ

Geschenk. Herr Professor Dr. Roediger in Berlin: Fünf Postkarten mit Darstellungen von Trachten und Bauten.

ITALIEN

Geschenk. Frau Geheimrat Bartels in Berlin: Vier Photographien mit Darstellungen aus dem Volksleben in Sestri Levante, Oberitalien.

VERSCHIEDENER HERKUNFT, zum Teil unbekannt

Geschenke. Herr James Simon in Berlin: Eisernes Gestell mit drei Sanduhren. — Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: Drei Weihnachtskrippen von Papier, in Teplitz erworben.

Ankauf. Große Sammlung von Spindeln, Rocken und Flachskämmen aus verschiedenen Ländern.

Bibliothek

Geschenke. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: Führer durch das Kestner-Museum, Hannover, I, II, 2. Auflage 1900 und 1904. — Herr H. Sökeland in Berlin: Führer für das Artländer Trachtenfest 1905, Ad. Strack: Volkskundliche Zeitschriftenschau für 1903, Leipzig 1905. Axel Junckers Buchhandlung, Inh. K. Schnabel in Berlin: Lund und Bergsoe: Danske Nationaldragter, Probeheft mit 8 Tafeln.

Personalien

Dr. O. Reche wird seit dem 1. November 1905 als Volontär in der prähistorischen Abteilung beschäftigt.

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenke

Von Herrn Dyhrenfurth, hier: Russisches Schaltuch in Mohärwolle gewirkt. Orenburg 1880.

Von Herrn Grafen von Werthern auf Beichlingen: Kleine Leinendecke. XIX. Jahrhundert.

Von Gräfin Schlippenbach, hier: Elf marokkanische Stickereien.

Von Herrn Dr. Kochenburger, hier: Eine Kollektion chinesischer Silberschmucksachen aus der Provinz Schantung, bestehend in:
1 Haarschmuck (Schmetterlinge),
1 Brustschmuck mit Halskette,
1 Brustschmuck ohne Kette,
11 Paar verschiedener Ohrgehänge,
und außerdem
21 Stoffproben japanischer Kinderkleider.

Von Herrn Jacques van Dam, hier: Porzellanteller, chinesisch mit europäischem Muster. China, XVIII. Jahrhundert.

Von Herrn James Simon, hier: Teller, Fayence, bunt gemalt. XVII. Jahrhundert.

Die Herren Dr. Georg Swarzenski und Dr. Max Creutz sind am 1. Oktober d. J. zu kommissarischen Direktorialassistenten ernannt.

Der Umbau des Museums nach Herauslegung der Unterrichtsanstalt und der Bibliothek machte vielfache Umstellungen und das zeitweilige Schließen einzelner Säle notwendig.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 218 Werke und 752 Einzelblätter vermehrt.

Durch gütige Vermittlung Seiner Exzellenz des Herrn Staatsministers Dr. Studt schenkten:

Herr Ferdinand G. Studt: Zwei Schriften von W. R. Lethaby: The study and practice of artistic crafts, und: Morris as workmaster (London 1901) sowie die Handbücher: H. W. Wilson, Silverwork and jewellery (London 1903) und C. W. Whall, Stained glasswork (London 1905);

Mr. W. R. Lethaby in London die Werke: The church of Sancta Sophia Constantinople, a study of byzantine building by W. R. Lethaby and Harold Swainson (London 1894) und: Mediaeval Art from the peace of the church to the eve of the Renaissance by W. R. Lethaby (London 1904).

Durch Vermächtnis des verstorbenen Mr. Heber R. Bishop in New York ist der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums ein Exemplar des zweibändigen Prachtwerkes: The Bishop Collection, Investigations and Studies in Jade, New York 1906, überwiesen worden. Mr. Bishop hat seine großartige Nephritsammlung, 812 Nummern von unschätzbarem künstlerischem, archäologischem und mineralogischem Werte, dem Metropolitan Museum of Art der Stadt New York geschenkt. Auf Grund seiner Sammlung hat er die Kunstgeschichte und die Mineralogie des Nephrits mit allen ihren schwierigen Fragen von hervorragenden Fachleuten, besonders Mr. George F. Kunz in New York, bearbeiten lassen und mit einem unvergleichlichen Aufwand veröffentlicht. Die beiden mächtigen Foliobände enthalten eine Fülle von Abbildungen in Farbendruck, Radierung und Holzschnitt, in denen die peinlichste Technik sich mit echt künstlerischer Auffassung eint. Das monumentale, prachtvoll gebundene Werk ist in hundert Exemplaren nur als Geschenk seines vor kurzem verstorbenen Herausgebers verteilt worden, der das Erscheinen nicht mehr erlebt hat und den Dank nicht mehr selber entgegennehmen kann, den ihm die Freunde der Wissenschaft und der Buchausstattung schulden.

Ferner sind als Geschenke hervorzuheben:

Herr Direktor Dr. J. D. E. Schmeltz in Leiden: J. D. E. Schmeltz, Tentoonstelling van japansche Kunst. Haarlem 1899.

Derselbe: N. Adriani en Alb. C. Kruyt, Geklopte boomschors als kleedingstof op Midden-Celebes. Med aantekeningen van J. D. E. Schmeltz. Leiden 1905.

Herr Dr. Charles Enschedé in Haarlem: Voordracht gehouden door Mr. Joh. Enschedé op 19. Juni 1903 ter gelegenheid van de aanstaande viering van het 200-jarig bestaan van het bedrijf. Haarlem 1903.

Derselbe: Catalogus van voorwerpen. Betrekking hebbende op de geschiedenis van het bedrijf der firma Joh. Enschedé en Zonen. Haarlem 1903.

Herr Georg D. W. Callwey in München: Der Baumeister. Jahrgang 4. München 1905/06.

Herr Max von Boehn in München: Max von Boehn, Albrecht Dürer als Buch- und Kunsthändler. München 1905.

Herr Rittmeister a. D. Kießling in Wilmersdorf: Zehn Werke über photographische Verfahren.

Ferner schenkten kleinere Werke und Einzelblätter: die Herren Bard, Marquardt & Co. (Berlin), Martin Breslauer (Berlin), Ernst Frensdorff (Berlin), Professor Dr. Christian Hülsen (Rom), Axel Juncker (Berlin), S. C. Klatte (Amsterdam), F. W. Kleukens (Leipzig), Dr. Gustav Kühl (Berlin), Geheimer Regierungsrat Dr. Max Lehrs (Berlin), J. A. Loebèr (Elberfeld), Dr. Gotthold Naetebus (Groß-Lichterfelde), Jac. Neumark (Berlin), D. G. A. van den Berg (Amsterdam), Heinrich Wallau (Mainz), Professor Dr. Franz Weinitz (Berlin), Bauersche Gießerei (Frankfurt a. M.), Rudhardsche Gießerei (Offenbach a. M.).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 29 Werke in 31 Bänden und 133 Einzelblätter vermehrt.

Es schenkten:

Herr Franz Freiherr von Lipperheide in Berlin: Frieda Lipperheide, Das Spitzenklöppeln. Berlin 1890.

Fräulein Rose Julien in Berlin: 14 Photographien westfälischer und fränkischer Volkstrachten.

Herr Dr. Robert Schmidt in Berlin: Der Huge Scheppel der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken nach der Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek. Hamburg 1905.

Herr Ernst Frensdorff in Berlin: H. S. Rehm, Das Buch der Marionetten. Berlin 1905.

Herr Professor Dr. O. Bie in Berlin: O. Bie, Der Tanz. Berlin 1905.

JESSEN

L. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde »Des Künstlers Zimmer in der Zimmerstraße« (1847) und »Familienbild« von AD. VON MENZEL, »Im Frühling« (Gartenszene) von A. FEUERBACH, »Salome mit dem Haupte des Johannes« von O. MÜLLER, »Blumenstilleben« von K. SCHUCH, »Vorfrühling im Wiener Wald« von F. WALDMÜLLER, »Madonna« von L. SCHNORR VON CAROLSFELD, »Partenkirchen« von J. J. BIDERMANN, »Herrenchiemsee« von J. G. STEFFAN, »Motiv aus Pommern« von K. BENNEWITZ VON LOEFEN, »Motiv aus Ungarn« von EUG. JETTEL, »Aus der goldenen Aue« von K. BUCHHOLZ, »Im Atelier Rud. Hirths« von TH. ALT, »Besuch« von P. PHILIPPI, »Regenwetter« (Michaeliskirche in Hamburg) von FR. KALLMORGEN, »Bauernhaus in Fersch am Schwielochsee« von K. SCHUCH, »Bibliothek« (Weimar) von FR. WERNER sowie »Verkündigung« von J. SCHNORR VON CAROLSFELD, die Bildwerke »Statuette G. E. Lessings« (Bronze) von R. SIEMERING, »Porträtbüste der Frau Marie von Hopfen« (Marmor) von R. BEGAS, »Knieendes Mädchen« von der Hand eines unbekannten Künstlers aus der Schadowschen Zeit, »Pelikan bei der Toilette«, »Ruhender Pelikan«, »Kondor« und »Giraffe« (sämtlich Bronze) von W. ZÜGEL und »Am Quell« (Marmor) von A. LEWIN-FUNCKE.

Die bestellten beiden Bildwerke »Porträtbüste F. von Lenbachs« (farbiger Marmor) von C. BERMANN und »Bogenspanner« (Bronze) von N. FRIEDRICH wurden abgeliefert.

An Aquarellen und Handzeichnungen usw. wurden erworben eine Auswahl von acht Blatt Zeichnungen von J. E. HUMMEL, die Übersichtstafeln (Feder) zu den beiden Gemälden »Begegnung Friedrichs des Großen mit Joseph II. in Neiße« und »Tafelrunde König Friedrichs II. in Sanssouci« sowie eine Studie »Sitzende Frau« von AD. VON MENZEL, der Zyklus »Dichtung und Gesang im alten Griechenland« (vier Blatt in Wasserfarben) von B. GENELLI, »Zwei Ansichten aus Alt-Berlin« (Wasserfarben) von J. JACOB sowie eine Auswahl von Zeichnungen und Illustrationen von R. GROHMANN, FR. LIESMANN, R. MÜLLER, F. BECKERT, A. BENDRAT, A. WILCKENS, R. SCHEIBE und L. HOHLWEIN.

Nachdem Seine Majestät der Kaiser und König das Gebäude der Nationalgalerie für die Veranstaltung der »Deutschen Jahrhundert-Ausstellung 1906« zur Verfügung gestellt hatten, wurde mit den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung begonnen und das Institut am 21. November bis auf weiteres für das Publikum geschlossen.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.
5011. 06. IV.

Siebenundzwanzigster Jahrgang Nr. 3 1. Juli 1906

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Januar — 31. März 1906

Seit Anfang des Kalenderjahres ist dem neuernannten Generaldirektor ein Verwaltungsdirektor zur Seite gestellt. Die neue Stellung ist bestimmt, dem Generaldirektor unter seiner Oberleitung hinsichtlich des Verkehrs mit den Direktoren der einzelnen Sammlungen wie mit dem Publikum und vor allem hinsichtlich des inneren Dienstes der Museen sowie in den nicht speziellen Kunstverständnisses bedürfenden Angelegenheiten Hilfe und Erleichterung zu gewähren. Mit der kommissarischen Wahrnehmung des vom 1. April 1906 ab auch im Staatshaushaltsetat vorgesehenen Amtes ist der Landrat Bosse aus Minden beauftragt worden.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Seine Majestät der Kaiser hatten die Gnade, mehrere hervorragende Bilder aus der Galerie von Sanssouci dem Kaiser Friedrich-Museum zu überweisen:

1. Die hl. Magdalena von RUBENS. Eine großräumige Darstellung der Büßerin mit Engeln und reich entwickeltem, landschaftlichem Grund im freien Malstil der Spätzeit des Meisters. Das ganz eigenhändig ausgeführte Gemälde ist im großen Rubenssaal als Gegenstück zu dem Nymphenbilde des Meisters, das Seine Majestät der Kaiser vor einiger Zeit überwiesen haben, höchst willkommen.

2. Venus und Adonis von RUBENS. Eine beliebte, in mehreren Wiederholungen vorkommende Komposition. Das Exemplar ist im Stil von 1615 etwa mit großer Feinheit durchgeführt und vortrefflich erhalten.

3. Apostelkopf von VAN DYCK. Eine geistreich entworfene Studie zu dem Kopfe eines aufwärtsblickenden Apostels in dem großen Bilde der Ausgießung des heiligen Geistes im Vorrat unserer Galerie.

4. Simson und Dalila von REMBRANDT. Das bekannte, historisch wichtige Gemälde aus der Jugendzeit, mit der Signatur des Meisters und der Jahreszahl 1628.

5. Die Enthauptung Johannes des Täufers von GIROLAMO ROMANINO. Eine höchst effektvolle Schöpfung der oberitalienischen Hochrenaissance.

i. V.
FRIEDLÄNDER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

ANTIKE SKULPTUREN

Eine glänzende Bereicherung von höchstem wissenschaftlichen Werte ist der Sammlung der Originale zuteil geworden durch die Probestücke von Architektur aus Baalbek, die nach Abschluß der auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs unternommenen Ausgrabung als Auswahl aus der Masse der in Baalbek lose umherliegenden Bruchstücke von Seiner Majestät dem Sultan den Königlichen

Museen überlassen wurden. Sie ermöglichen nunmehr, hier fast alle Einzelheiten dieser überaus prächtigen Architektur zu studieren, deren Wirkung keinerlei Reproduktionsart gerecht zu werden vermag. Die Hauptstücke geben Proben von der großartigen Sima und Einzelheiten des Gebälks und des Säulenkapitells vom Tempel des Jupiter Heliopolitanus und das von der Säulenbasis bis zur Sima vollständige System der Hallen des großen viereckigen Altarhofes mit ihrem von reichster Ornamentik übersponnenen Gebälk. Dazu kommt eine große Zahl künstlerisch oder technisch bemerkenswerter kleinerer Stücke aus dem Altarhofe und dem weiteren Bereich des großen Heiligtums, vom Rundtempel in der Stadt, vom Rundbau an der von der Djuschquelle kommenden Wasserleitung (Jahrbuch des Archäologischen Instituts XVII, 1902 S. 102) u. a. Die Sammlung konnte wegen Raummangels noch keine angemessene Aufstellung erhalten, sondern mußte vorläufig im Magazin des Pergamonmuseums untergebracht werden, wo sie leider der allgemeinen Besichtigung entzogen, aber auf besonderen Wunsch zugänglich ist.

Auch die Sammlung der Gipsabgüsse hat eine Erwerbung von ungewöhnlicher Bedeutung zu verzeichnen: die von Frau A. M. C. NIELSEN in Kopenhagen meisterhaft in Originalgröße ausgeführten farbigen Nachbildungen des dreileibigen sogenannten Typhon, des Kopfes eines großen Stieres und des Kopfes eines kleineren Stieres mit dem Rest des Körpers der den Stier niederwerfenden Löwin darüber (Wiegand, Porosarchitektur Taf. IV und S. 73 Abb. 81; S. 74 Abb. 82a; S. 215 Abb. 230; S. 222 Abb. 239). Dadurch wird zum erstenmal auch außerhalb von Athen eine lebendige Anschauung der altertümlichen Porosskulptur von der athenischen Akropolis ermöglicht.

i. V.
WINNEFELD

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Bauchige Kanne, auf der Schulter mit großen Rosetten und Radornamenten verziert. Gattung der Aristonothosvase? Aus Italien?

Eine Anzahl geometrisch verzierter apulischer Gefäße.

Archaisches, ionisches Salbgefäß in Form eines Herakleskopfes. Reste mattroter Farbe. Aus Tarent.

»Tyrrhenische« Amphora mit Darstellung der Tötung der Eriphyle durch ihren Sohn Alkmaion. Aus Orvieto. Abgebildet und besprochen von F. Hauser im Archäol. Jahrbuch 1893, S. 93ff. Taf. I.

Hellenistisches Salbgefäß wie Furtwängler, Vasensammlung Nr. 2871. Aus Apulien.

Hellenistische Kanne der Form wie Wiegand-Schrader, Priene S. 399. Auf der Schulter umlaufende Ranke in rotem Firnis. Aus Cypern.

Ornamental verzierter Reliefbecher in der Art der Gefäße des Popilius und seiner Genossen (vgl. Siebourg, Röm. Mitteilungen 1897, S. 40ff.). Zwischen den Ornamenten auf einem Schildchen die Inschrift ΗΡΑΚΛΕΙ ΔΗϹ (IGSI 2406, 24c). Aus dem römischen Kunsthandel.

Zweihenklige Schale auf niederem Fuße, mit braungrüner Glasur überzogen. Innen fünf kleine Eroten, in Relief aufgelegt (vgl. Wiegand-Schrader, Priene S. 438a, 439). Aus Italien.

Fünf sehr dünnwandige Gefäße der bei Wiegand-Schrader, Priene S. 438f., beschriebenen Gattung. Aus Italien.

Henkelloser arretinischer Napf. Innen auf dem Boden aufgestempelt: MPERE / BARGA. Aus Italien.

Für die Sammlung der Bronzen:

Etruskischer Spiegel mit erhaltenem Beingriff. Zeichnung in archaischem Stile. Nackter Jüngling, Gefäße balancierend, gaukelt auf dem Rande eines großen Pithos, dessen Schulter mit Nase und großen Augen versehen ist. Aus Italien.

Reliefgefäß mit Darstellung von Tänzern, aus Ägypten. Abgebildet und besprochen von O. Rubensohn, Archäol. Anzeiger 1905, S. 70 Abb. 4.

Feine Statuette des Jupiter Capitolinus (vgl. Furtwängler, Sitzungsber. der bayer. Akad. Phil.-hist. Kl. 1905, S. 267 Taf. VI). Aus Italien.

i. V.
WINNEFELD

D. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE

Meister F V B. Madonna in einer Fensternische. B. 4. K.[1])

ISRAEL VAN MECKENEM. Ecce homo. B. 16. Geisberg 78 II. K.

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Die Geißelung Christi. — Christus und der ungläubige Thomas. Unbeschrieben. H. (altkoloriert).

FRANCISCO DE GOYA. Der Koloß. Lefort 249. Geschabte Aquatinta.

Sämtlich Geschenke des Herrn Theodor Glücksmann in Breslau.

ZEICHNUNGEN

REMBRANDT. Bärtiger Mann an einem Tisch mit Büchern sitzend. (Federzeichnung zu dem Gemälde: Ansloo, eine Witwe tröstend.) Geschenk des Herrn Theodor Glücksmann in Breslau.

REPRODUKTIONSWERKE

J. P. H. Original Drawings by old Masters of the Schools of North Italy in the Collection of J. P. H. London 1905. Geschenk des Herrn John Postle Heseltine, London.

Het Werk van ... Adriaan van Ostade ... in het Koper gebragt en met alle zyn Kleuren gedrukt ... Amsterdam F. W. Grube. O. J. Weigel I. 7774. Geschenk des Herrn M. Wassermann, Berlin.

Lionel Cust. The Royal Collection of Paintings at Buckingham Palace and Windsor Castle. Vol. I. London 1905. Fol. Geschenk des Herrn Generaldirektors Geheimen Regierungsrats Dr. Bode, Berlin.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

ADOLPH VON MENZEL. Königin Luise. D. 21.

JOHANN MARTIN NIEDERÉE. Christus am Ölberg. H. Geschenk des Herrn Geheimen Oberregierungsrats Dr. Kaufmann, Berlin.

FRANZ AUGUST BOERNER. Männliches Bildnis. Schabk. Geschenk des Künstlers.

EDUARD EINSCHLAG. 4 R.

OTTO FISCHER. Landschaft bei Regen. R. Überwiesen von Seiner Exzellenz dem Herrn Minister der geistlichen usw. Angelegenheiten.

ERNST FORBERG. 24 R.

CARL KAYSER-EICHBERG. Schneelandschaft. St. Überwiesen von Seiner Exzellenz dem Herrn Minister der geistlichen usw. Angelegenheiten.

KÄTHE KOLLWITZ. 4 R., 7 St., 3 Algraphien.

Dieselbe. 11 R., 10 St., 1 Algraphie. Geschenk der Künstlerin.

Dieselbe. 7 R., 2 St. Geschenk eines Ungenannten.

ALEXANDER LIEBMANN. Naabbrücke. Farb. R. Geschenk des Künstlers.

ERNST OPPLER. 2 St.

HEINE RATH. Stockholm. St. Überwiesen von Seiner Exzellenz dem Herrn Minister der geistlichen usw. Angelegenheiten.

DANIEL STASCHUS. 2 H. Geschenk eines Ungenannten.

KARL STAUFFER-Bern. Kaiser Wilhelm I. (Erste Platte.) I. Zustand. — Liegender weiblicher Akt. (Neudruck 1896.) Geschenke des Herrn Rud. Schuster, Berlin.

WILHELM STEINHAUSEN. 3 R., 3 St.

IGNATIUS TASCHNER. 1 H., 13 St. (Festkarten, Neujahrskarten, Postkarten). Geschenk des Künstlers.

ALBERT WELTI. Neujahrskarte 1906. Geschenk des Künstlers.

OTTO WESTPHAL. Die Augustusbrücke in Dresden. H. Geschenk des Künstlers.

Ausländische Künstler

Engländer:

MUIRHEAD BONE. Exlibris der Lincoln College Library, Oxford. Geschenk des Rektors des Lincoln College.

CHARLES HAZLEWOOD SHANNON. Knabenbildnis. R. — The Modeller. Ricketts 6. — II. — Morning. II. Zustand. — Millpond. St.

Franzosen:

CHARLES MÉRYON. Loi solaire. Wedmore 51. — Rébus Béranger. W. 57. — Le grand Châtelet. W. 85. — I. (?). R. Geschenk eines Ungenannten.

A. RASSENFOSSE. 2 R. Geschenk eines Ungenannten.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

Niederländer:

JAN VETH. 18 Bildnisse. St.

JOSEPH SATTLER. Bilder vom Internationalen Kunstkrieg. — Nachrichten aus dem Buchhandel. Kantate 1905. Geschenk des Herrn Professors Dr. Weinitz in Berlin.

LEHRS

E. MÜNZKABINETT

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs sind die von dem Oberbibliothekar Herrn Dr. Flemming in Bonn bei seiner Teilnahme an der Sondergesandtschaft nach Abessinien gesammelten 33 axumitischen Kupfermünzen dem Münzkabinett überwiesen. Das Königliche Kultusministerium hat 4 von Örtel in Berlin, J. von Langa in Hamburg, Mayer in Pforzheim und Christlbaur in Wien im Wettbewerb durch Verkleinerung mit dem Storchschnabel hergestellten Patrizen in Ergänzung der schon früher übergebenen Patrizen und Matrizen von Tasset in Paris zu der Bosseltschen Taufmedaille überwiesen. Der Direktor der Münze der Vereinigten Staaten von Nordamerika in Philadelphia hat 5 nordamerikanische Münzen des Jahres 1905 geschenkt. Weitere Geschenke verdanken wir der Frau Marquise d'Horschel in Paris (9 Vierteltaler der Könige Heinrich III., Karl X., Heinrich IV. von Frankreich aus dem Funde von Le Pont Pietin bei Blain), den Herren Andresen, Kaiserlicher Gouverneur a. D. von Bennigsen, Cantacuzeno in Bukarest, Professor Dr. Conze, Orgelbaumeister Dürschlag in Rybnik, Kube (5 friesische Schuppen), Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. (Medaille mit Selbstbildnis und Plakette auf W. Steinhausen), Stadtrat Lehmgrübner in Potsdam, Graf Karl von Lehndorff-Steinort, Direktor von Luschan (eine größere Auswahl in Syrien gesammelter antiker und mittelalterlicher Münzen), Professor Dr. P. J. Meier, Direktor der Herzoglichen Museen in Braunschweig, Professor Dr. Moritz, Direktor der Khediv. Bibliothek in Kairo, Direktor Perrot in Wiesbaden, Oberbibliothekar Professor Weil, Direktor Wiegand in Konstantinopel und der Stuttgarter Metallwarenfabrik W. Mayer und Fr. Wilhelm (Schillermedaillen und Neujahrplakette).

Die Vermehrung der Sammlungen beträgt 80 griechische, 39 römische, 33 mittelalterliche, 17 orientalische, 65 neuzeitliche Münzen, 14 Medaillen, 4 Medaillenstempel und 1 Bleisiegel, insgesamt 252 Stück.

Bei der medizinischen Ausstellung zur Eröffnung des Kaiserin Friedrich-Hauses hat sich die Abteilung mit einer Auswahl von 135 Münzen und Medaillen beteiligt.

MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Der Liebenswürdigkeit der Herren G. Nungowitsch-Bey und A. Klingner in Kairo verdankt die Abteilung als Geschenk eine Inschrift, die bisher einzig in ihrer Art ist. Sie enthält einen Erlaß des Königs Phiops aus der Zeit um 2500 v. Chr., in dem zu Ehren des alten Königs Snefru (um 2900 v. Chr.) dessen Pyramidenstädten gewisse Privilegien erteilt werden. Die Inschrift, die für unsere Kenntnis vom inneren Leben des Staates des alten Reiches von großer Bedeutung ist, war in den Eckblock eines Gebäudes eingemeißelt, das zur Pyramidenstadt des Snefru bei Dahschur gehörte.

Ein zweites bedeutendes Geschenk enthält drei Stücke, die, als Leihgaben den Königlichen Museen gesichert, zum Teil schon in dem vorigen Bericht Aufnahme gefunden haben, nun aber endgültig, und zwar als Geschenk des Herrn Gerson Simon, in den Besitz der Abteilung übergegangen sind: ein Königskopf des mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.) mit der oberägyptischen Krone, der zu den besten Porträten des mittleren Reiches gerechnet werden kann. Er gehört der Gruppe von Porträten an, die mehr oder weniger eng mit der Zeit Amenemhets III. zusammenhängen.

Ein Königskopf derselben Zeit mit Kopftuch und scharf markiertem Porträt, aber von gröberer Arbeit.

Ein schöner, reich geschnitzter hölzerner Salblöffel aus der Zeit des neuen Reiches mit Blumensträußen und der Figur einer musizierenden Tänzerin.

An kleineren Geschenken sind zu nennen:

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Professors Chr. Belger einige Skarabäen.

Von der archäologischen Abteilung der Universität von Pennsylvania zwei Pho-

tographien eines in Hierakonpolis gefundenen Türangelsteines in Form eines Gefangenen.

Als Leihgabe des Lyceum Hosianum in Braunsberg ging uns eine griechische Grabschrift in Versen zu.

Erworben sind:

Zwei große koptische Urkunden über Häuserverkäufe in Hermonthis, die größte fast 2,50 m lang.

Ein Bronzesiegel mit dem Namen des Amasis und eigentümlichen Zusätzen.

Eine Reihe von hieratischen Ostraka aus der Zeit des neuen Reiches.

Eine Fayencefigur des Gottes Bes aus dem neuen Reiche und ein Gefäß der Spätzeit aus blauer Paste in Form desselben Gottes, der zwei Löwen würgt.

Einige gefälschte Totenfiguren, die wichtig sind, um die Unechtheit einer in Südostafrika gefundenen, angeblich ägyptischen Figur zu beweisen. Eine gleiche Figur überließ uns Frl. H. Hartleben als Geschenk.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Durch die Verwaltung des Museums des Louvre in Paris erhielt die Vorderasiatische Abteilung den Gipsabguß eines Reliefs mit der Darstellung einer Hirschjagd und begleitender hettitischer Inschrift als Geschenk.

Erworben wurden eine Bronzestatuette des Jupiter von Heliopolis, mit Spuren ehemaliger Vergoldung, ein Fragment eines Steines mit ägyptischer Inschrift des Königs Scheschonk und zugleich mit einer später daraufgesetzten phönizischen Inschrift, der Oberteil der Statue eines ägyptischen Beamten, die in Syrien gefunden wurde, und 9 spätbabylonische Terrakotten.

i. V.
MESSERSCHMIDT

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Katalog der Bibliothek des Patentamtes. 5. Nachtrag. Berlin 1905.

Meßbildanstalt in Berlin: Alphabetisches Verzeichnis der Meßbild-Aufnahmen. Berlin 1905.

Kaiser Friedrich-Museums-Verein in Berlin: Zur Feier der Silbernen Hochzeit des Allerhöchsten Kaiserpaares. Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder. Illustrierter Katalog. Berlin 1906.

Deutsche Orient-Gesellschaft in Berlin: P. Palmer und Guthe, Die Mosaikkarte von Madeba. I: Tafeln. Leipzig 1906.

Ausstellungsleitung der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin: Ausstellung deutscher Kunst 1775—1875. Gemälde und Skulpturen. 2. Aufl. Berlin 1906. — Zeichnungen und Miniaturen. Berlin 1906. (Kataloge.)

Duputy Master of the Royal Mint in London: W. J. Hocking, Catalogue of the Coins, Tokens, Medals, Dies, and Seals in the Museum of the Royal Mint. Vol. I: Coins and Tokens. London 1906.

Publications de la Section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg. Vol. L. Luxembourg 1905.

Bolletino del Museo Civico di Bassano. Anno 3. Bassano 1906.

Smithsonian Institution in Washington: Library of Congress. Report for 1905. Washington 1905.

Egypt Exploration Fund: E. Naville, The Temple of Deir el Bahari. P. V. Plates 99—150. London 1906.

Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Professor Dr. Max Lehrs in Berlin: H. Thode, Leben oder Tod des Heidelberger Schlosses. Heidelberg 1904.

Herr Direktor Dr. Max J. Friedländer in Berlin: J. Young, A Catalogue of the Pictures at Leigh Court, near Bristol. London 1822. — G. Clausse, Les Farnèse peints par Titien. Paris 1905.

Herr Professor Dr. W. Weißbrodt in Braunsberg: W. Weißbrodt, Ein ägyptischer christlicher Grabstein im Lyceum Hosianum. Braunsberg 1905.

Herr Dr. Paul Kristeller in Berlin: G. Kinkel, Das Kupferstich-Kabinett des Eidgenössischen Polytechnikums. O. O. u. J.

Herr Amtsrichter W. Beemelmans in Ensisheim: W. Beemelmans, Zur Geschichte der vorderösterreichischen Münzstätte Ensisheim im Oberelsaß. (Separatabdruck.)

Herr Direktor Dr. H. J. de Dompierre de Chaufepié im Haag: K. Kabinet van Munten. Catalogus der Nederlandsche en op Nederland betrekking hebbende Gedenkpenningen. II (1703—1813). 's Gravenhage 1906.

Herr Julius Meili in Zürich: J. Meili, Das brasilianische Geldwesen. 2. Teil. Zürich 1905.

Herr Dr. G. A. Reisner in Kairo: G. A. Reisner, The Hearst Medical Papyrus. Leipzig 1905.

Frau Ida Schoeller in Düren: L. Hoesch-Museum, Düren. Führer für die Sonder-Ausstellung »Die Kunst im Buchdruck«. Düren 1905.

Herr Dr. Karl Paepcke in Rostock: C. Paepcke, De Pergamenorum litteratura. Rostochii 1906.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Asiatische Sammlungen

WESTASIEN

Geschenke. Herr Hofrat Dr. Noetling in Baden-Baden: Eine große Sammlung von Ausgrabungsergebnissen aus Ost-Balûtschistân, Stein- und Bronzegeräte, hauptsächlich aber bemalte Topfscherben (vgl. Zeitschr. für Ethnol. 1898, Verh. S. 460 ff. und 1899, Verh. S. 100 ff.). — Herr W. Rickmer Rickmers in Radolfzell: 70 ethnographische Gegenstände, vorwiegend alte Metallkannen aus Buchârâ.

OSTINDISCHER ARCHIPEL

Geschenke. Herr Konsul E. Heinze in Wilmersdorf: Vier gemusterte Zeuge und eine Jacke von Formosa. — Herr Privatgelehrter A. Maaß, hier: 34 ethnographische Gegenstände, hauptsächlich von den Mĕntâwei-Inseln; Abbildung eines Eingeborenen und eines Schildes, ebendaher. — Herr O. F. Meyer in Seattle, Wash.: Ein großer und schöner Kris mit Elfenbeingriff und Silbereinlage der Klinge von den Sulupiraten. — Herr Direktor C. Boehmer in Bandjermasin: 42 ethnographische Gegenstände, hauptsächlich von Süd-ost-Borneo.

Ankauf. Drei Photographien von Eingeborenen der kleinen Sundainseln in festlicher Kleidung.

CHINA

Geschenke. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Fritsch in Groß-Lichterfelde: 3 Bogen, 1 Fahne, 1 Eisenwaffe, 1 Lanze, 1 Bambusstock, 46 Pfeile. — Herr Marinestabsarzt Dr. Stephan, hier: 1 Bronzeleuchter, 2 Holztafeln mit Sprüchen in Li-schrift, 1 Pfeil. — Herr Heppner, in Firma: Glenk, hier: Zwei Stücke Rohnephrit.

Leihgaben. Frau Dr. Wegener geb. von Zaluskowski: 2 Porzellanvasen aus der Epoche Yung-Tschöng 1723—36, 2 gelbe Kacheln vom Ming-Mausoleum bei Nanking, 1 Jadeschale, 1 Jadeschnitzerei: Frucht, sogenannte Buddhahand, 1 goldener Ring aus Siam, 1 blaues Glas, 1 Lackschnitzerei: Teile eines Thrones aus den Si-Ling-Mausoleen.

Ankäufe. Dose aus hellem Yü (Jade), mit den buddhistischen »acht Kostbarkeiten« (pa-pao = ashṭaratna) in Flachrelief. — Porträt des Hôrki aus der »Galerie berühmter Generale des Kaisers K'ien-Lung (1736—95)« im sogenannten Mongolenpalaste.

JAPAN

Ankäufe. Heft 185—187 der kunstgegeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«, Band IV der »Masterpieces selected from the Kōrin School«, herausgegeben von Shiichi Tajima (Tōkyō 1905).

i. V.
MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

NORDAFRIKA

Geschenk. Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, hier: Ein Tongefäß aus einem Grabe in der Oase Dachel.

Überweisung. Das Kuratorium der Rudolf Virchow-Stiftung: Eine 118 Nummern umfassende, von Professor Rosen in Breslau gesammelte Kollektion aus Abessinien.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Kaiserlicher Bezirksamtmann Dr. Mansfeld, zur Zeit in Tet-

schen: Eine außerordentlich wertvolle, besonders auf das Fetischwesen bezügliche Sammlung von 130 Nummern aus dem Bezirk Ossidinge (Nordwestkamerun). — Herr Leutnant Gans Edler Herr zu Putlitz, zur Zeit hier: Eine Sammlung aus Nordkamerun, besonders ausgezeichnet schöne Schnitzwerke. — Herr Hauptmann Langheld, hier: Fünf Tongefäße aus dem Benuegebiet. — Herr Kaufmann Glücksmann in Breslau: Mehrere Bronzegegenstände aus Benin, darunter zwei prachtvolle Stühle und eine größere Sammlung von Schnitzereien usw. aus Kamerun. — Herr Dr. Kersting in Sokodé: Ein Koran und einige andere arabische Manuskripte.

Ankäufe. Vier kleinere Sammlungen aus Kamerun (zusammen 89 Stück), einige Gegenstände aus Togo und fünf Elfenbeinschnitzereien aus Loango.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Stabsarzt Dr. Feldmann in Bukoba: Eine Sammlung von 23 Nummern aus Kisiba und Kyamtuara. — Herr Direktor Perrot, zur Zeit in Wiesbaden: Sieben Stücke von den Somâl, Suaheli und Wamwera. — Herr W. Krause in Halensee: Eine Tabakspfeife der Wapangwa.

Ankauf. Eine große Sammlung aus Usambara und einige Gegenstände aus dem Zwischenseengebiet.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr William Busch in Kimberley: Einen Stein mit der eingravierten Darstellung zweier Strauße. — Herr Dr. Péringuey in Cape Town: Eine Serie von Steinwerkzeugen. — Herr Stabsarzt Dr. Kuhn in Groß-Lichterfelde: Drei Gegenstände von den Herero und Ovambo.

Ankauf. Zwei Kopfbänke der Kaffern.

OZEANIEN

Geschenke. Herr Geheimrat Professor Dr. Baeßler, hier: Ein Hausmodell, eine Steinfigur und ein steinernes Werkzeug von Tahiti sowie mehrere Exemplare Federschmuck und zwei Gipsabgüsse von Steinskulpturen von der Osterinsel. — Herr Privatgelehrter Alfred Maaß, hier: Eine umfassende Sammlung von Muschelgeld. — Die Herren Scharf und Kayser in Hamburg: Ein Vorratshaus von Durour (Matty-Inseln). — Herr Major Cooke Daniels in London: Eine Serie Steinwerkzeuge aus Woodlark.

Ankauf. 15 Gegenstände aus verschiedenen Gegenden Ozeaniens.

v. LUSCHAN

Amerikanische Sammlungen

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Privatgelehrter Alfred Maaß, hier: Einige Proben von Muschelgeld, unter anderem aus Kalifornien.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Dr. Th. Koch, hier: Einen großen, über 7 m langen Einbaum der Baraindianer im Quellgebiet des Rio Tiquié (Rio-Negro-Gebiet) aus dem sehr harten Stamme des Laubbaumes »Mirátauá« (in der »lingoa geral«) gearbeitet, nebst zwei Paddelrudern, wie sie am ganzen Rio Negro und seinen Nebenflüssen gebräuchlich sind. — Herr Dr. W. Lehmann, hier: Ein bemaltes altperuanisches Tongefäß.

Ankauf. Einige Tongefäße aus Kolumbien.

MEXIKO UND MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr Dr. W. Lehmann, hier: Eine mexikanische Tonfigur. — Herr Konsul Heinze in Wilmersdorf: Ethnographika (alte Steingeräte und Tonfiguren sowie moderne Lanzen, Pfeile und Bogen) aus Costa Rica. Besonders hervorzuheben ist eine prächtige Steinaxt mit Griff, aus einem Stück gearbeitet, und ein dreifüßiger, steinerner Maisreiber in Gestalt eines Tieres. Die Altertümer sind Gräberfunde und stammen teilweise aus der Sammlung Troyo.

Ankauf. Einige mexikanische Altertümer (aus der Sammlung des Leutnants Strack, 1868).

ANTILLEN

Ankauf. 110 Steingeräte von der Insel St. Vincent von teilweise neuen und merkwürdigen Formen nebst 25 Muschelbeilen von Barbados.

SELER

Anthropologische Sammlung

Geschenke. Herr Dr. Curtius in Athen: Einen Schädel aus Ägina. — Herr Direktor Dr. Wiegand, zur Zeit hier: Zehn Schädel aus Milet. — Herr Regierungsarzt Dr. Girschner in Ponape: Vier Schädel von Ruk. — Herr Regierungsbaumeister Knackfuß in Kassel: Ein Skelett aus einem prähistorischen Grabe bei Merseburg. — Herr Dr. Kersting in Sokodé: 40 Schädel aus dem nördlichen Togo. — Herr Kaiserlicher Bezirksamtmann Dr. Mansfeld, zur Zeit in Tetschen: Zehn Schädel aus dem Cross-River-Gebiet.

v. LUSCHAN

Personalien

1. Stud. Walter Krickeberg ist am 1. Februar d. J. als Volontär bei der amerikanischen Abteilung eingetreten.

2. Adalbert Frič ist am 1. Februar d. J. als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der amerikanischen Abteilung eingetreten.

3. Dr. O. Reche, Volontär der prähistorischen Abteilung, ist am 14. Februar d. J. in gleicher Eigenschaft zur afrikanisch-ozeanischen Abteilung übergetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Ökonom Harm in Kl.-Berge: Bronzefragmente und Knochenreste aus einem Grabe bei Kl.-Berge, Kr. Westpriegnitz. — Herr Pfarrer Hobus in Dechsel: Topfscherben von Dechsel, Kr. Landsberg a. W.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer von Schierstaedt in Alt-Bärbaum: Bronzedepotfund von Prittag, Kr. Grünberg. — Herr Rittmeister Götze in Deutsch-Kessel: Zwei Tongefäße und ein Bronzering von Deutsch-Kessel, Kr. Grünberg.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Rektor Heidtmann in Dardesheim: Zwei Gefäße aus einem Skelettgrabe von Dardesheim, Kr. Halberstadt. — Herr Landwirt Kallmeter in Geest-Gottberg: Sechs Tongefäße von Geest-Gottberg, Kr. Osterburg.

Ankauf. Steingeräte und Bronzen von Neumark, Bez. Halle.

Austausch. Städtisches Museum in Halberstadt: Gipsnachbildungen zweier Hausurnen von Schwanebeck, Kr. Oschersleben.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Grabfunde von Langenstein, Kr. Halberstadt.

PROVINZ HANNOVER

Leihgabe. Herr Referendar Kröncke in Dornbusch: Verschiedene Funde von Wolfsbusch, Kr. Stade.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Zwei Tongefäße von Hemden, Kr. Borken.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Maler Förster in Berlin: Flintstücke und Topfscherben von den Boberger Dünen, Kr. Stormarn.

BRAUNSCHWEIG

Ankauf. Flintbeil von Velsdorf, Kr. Helmstedt.

Frau Geheimrat Virchow schenkte dem Königlichen Museum eine reichhaltige und umfangreiche Sammlung von Altertümern aus Deutschland und außerdeutschen Gebieten, die der verstorbene Geheimrat Rudolf Virchow zusammengebracht hat (Sammlung Rudolf Virchow).

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gymnasiallehrer a. D. Schulze in Pankow: Ein Geburtsbrief

eines Nadlerlehrlings von Küstrin 1805 mit Siegel. — Herr James Simon in Berlin: Eine eiserne Truhe aus einer Berliner Familie.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Ein blauweißes Tischtuch mit eingewebten biblischen Darstellungen.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Ein Perlenhalsschmuck aus Halbau, Kr. Sagan.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Ein Kattunmieder aus dem Kreise Aachen.

HANNOVER, WESTFALEN, FREIE STÄDTE USW.

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Große Sammlung von Frauenhauben, Brautkronen, Hüten und Haarkämmen sowie Haarpfeilen. — Derselbe schenkte ferner eine silberne Miederkette aus Oerel, Kr. Bremen.

THÜRINGEN?

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Hölzernes Spielzeug, Mönchsfigur, mit Kapelle im Innern.

BAYERN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Drei Frauentrachtenpuppen, zwei in Münchener Tracht von 1807 und 1810, die dritte eine fränkische Bäuerin aus derselben Zeit darstellend.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenke. Herr James Simon in Berlin: Himmelbett mit Vorhängen und Bezügen sowie ein Tischtuch. — Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: Schüssel und ein Teller (Marburger Töpferei) von Haldenbergen und Oberhessen.

WÜRTTEMBERG

Geschenke. Herr Privatdozent Dr. Strauch in Berlin: Gebärstuhl von Rottenburg a. N. — Herr James Simon in Berlin: Zwei Metzgergürtel, ein Geldgurt aus Rottenburg a. N., Leidringer Bäuerintracht mit Brautkrone, zwei Westen, Lederhose, Wagnerzunftfahne von Horb, Herdkette, Küferzirkel, Haspel und eine Haube aus der Gegend von Rottenburg a. N.

SÜDDEUTSCHLAND

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Große Sammlung von Frauenhauben, Hüten, Brautkronen, Haarkämmen und Haarpfeilen.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: 20 Trachtenpostkarten, koloriert, aus Österreich, 15 Postkarten mit Krampusdarstellungen. — Herr Direktor von Weinzierl in Teplitz, Böhmen: Eine Postkarte mit Abbildung einer alten Schiffsmühle auf der Elbe bei Czernosek in Böhmen. — Herr Dr. Ed. Hahn und Herr Stadtverordneter H. Sökeland in Berlin: 21 kolorierte Photographien von volkskundlichen Vorführungen auf dem Anthropologenkongreß in Salzburg 1905.

TÜRKEI

Geschenk. Fräulein Lauffer in Berlin: Ein türkisches Kerbholz eines Milchhändlers in Konstantinopel von 1903.

Bibliothek

Geschenke. Herr Rob. Mielke in Charlottenburg: Acht Sonderabdrucke volkskundlicher Arbeiten von R. Mielke 1898ff. — Bergedorfer Burgverein von 1847: Jahresbericht der Sammlung für Heimatskunde in Bergedorf, 1905. — Fräulein J. Schlemm in Berlin: Die Altausseer, ein Beitrag zur Volkskunde des Salzkammergutes. Wien 1905. Von Ferdinand von Andrian. — Kunstgewerbe-Museum der Stadt Flensburg: Verwaltungsbericht des Kunstgewerbe-Museums der Stadt Flensburg 1901—05, erstattet von Dr. E. Sauer-

mann. — Königliches Kunstgewerbe-Museum in Berlin: Das XVIII. Jahrhundert, Dekoration und Mobiliar, Handbuch der Königlichen Museen, Berlin 1905, von Rich. Graul.

Personalien

1. Dr. O. Reche, Volontär in der prähistorischen Abteilung, ist am 14. Februar 1906 in gleicher Eigenschaft zur ethnologischen Abteilung übergetreten.

2. Dr. Ebert wird seit dem 1. März 1906 als Hilfsarbeiter in der prähistorischen Abteilung beschäftigt.

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Holzbank, geschnitzt, mit fächerartiger Rosette und Akanthusranken. Holland um 1700.

Tisch, Polisanderholz mit Messingbeschlägen; Arbeit von David Röntgen, Neuwied 1790 bis 1800.

Schrank, in der Art Ducerceaus.

Büchschen, Gold mit kaltem Email; Deutschland, Anfang XVIII. Jahrhundert.

Porzellanfigur, Gärtnerin, von Wegely, Berlin.

Vermächtnis

Von Frau Anna Meyer, Berlin: »Jubiläumsbild« von E. Doepler d. J., Geschenk deutscher Fabrikanten an den Kaufmann Meyer, hier.

CXX. Sonderausstellung
vom 12. Februar bis 4. März 1906

Mit Allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers und Königs, gegen Eintrittsgeld zum Besten der armen Bewohner der Eifel, die Hochzeitsgeschenke Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 226 Werke und 437 Einzelblätter vermehrt.

Die Sammlung japanischer Farbenholzschnitte hat der Güte zweier ihrer Freunde wiederum einen sehr erheblichen Zuwachs zu verdanken.

Herr Gustav Jacoby in Berlin schenkte eine Auswahl ganz hervorragender Blätter der älteren Meister, die in der Absicht zusammengestellt worden sind, Lücken unseres Bestandes zu schließen und die Sammlung mehr und mehr künstlerisch abzurunden. Es sind folgende Blätter, nach Erfindung und Erhaltung durchweg ersten Ranges: Kiyomitsu, Tänzer; Masanobu, Hahn auf Brunnenrand und Schaufel mit Blumen; Harunobu, Frauen auf einer Blumenwiese (Seidendruck); Koriusai, Gestalt eines Schoki; Buntscho, Edelmann in Hoftracht; Schigemasa, Zirkusritt und Kinder beim Libellenfang; Schunscho, Gespenst; Schuntscho, Fächerblätter mit Figuren; Schunsan, Affentanz; Kiyonaga, Frauen am Morgen; Scharaku, Schauspieler mit Teegeschirr; Yeschi, Spaziergang im Regen; Toyokuni, Lautenspielerin; Toyohiro, Blumenschale mit Narzisse, Pilger vor einer Tempelwand, Marionettenspiel; Utamaro, Enten im Schilf, Schmetterling mit Blumenvase, ein Tiger; Masayoschi, Kiefernzweig mit Vögeln.

Eine zweite wertvolle Ergänzung geben folgende, von Herrn James Simon in Berlin überwiesenen erlesenen Blätter: Kiyomitsu, Frau und Krieger; Harunobu, Dichterin; Jakutschu, Blütenzweig; Kiyonaga, Veranda im Schnee; Schunscho und Schigemasa, 26 Blätter, Bilder aus dem Frauenleben; Schunscho, Mädchen vor Bambushecke; Art des Schigemasa, Kinder mit Fischbecken; Schuntscho, Spaziergang im Chrysanthemumgarten; Utamaro, Pfau; Toyokuni, Schauspieler; Masayoschi, Vögel auf Baumzweig; Hoksai, Kintoki; Hokkei, Brücke; Kuniyoschi, Vision.

Ferner sind als Geschenke zu verzeichnen:

Herr Stadtrat Dr. med. C. Becher in Karlsbad: 38 Bogen alter Buntpapiere von vorzüglicher Erhaltung.

Herr Verlagsbuchhändler Georg W. D. Callwey in München: 61 Blatt und mehrere Mappen Reproduktionen nach Gemälden und Zeichnungen älterer und neuerer Meister, aus dem Kunstwart-Verlag.

Herr Maler Eduard Lammert in München: Eine Sammlung von Buntpapieren und alten Papierproben mit Wasserzeichen.

Herr Maler E. R. Weiß in Hagen: Eine Sammlung von Sonderabdrucken seiner Buchornamente.

Fräulein Julie Schlemm in Berlin: Photographische Rundschau. Jahrg. 19, Halle a. S. 1905.

Herr Rittmeister a. D. Martin Kiesling in Wilmersdorf bei Berlin: Mehrere Werke über photographische Verfahren.

Herr Edmund Meyer in Berlin: Alfred Gotthold Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze. Berlin 1905.

Herr Professor Friedrich Hirth in New York: Friedrich Hirth, Scraps from a collectors note book being notes on some Chinese painters of the present dynasty. Leiden 1905.

Herr Dr. Hugo Ephraim in Leipzig: Hugo Ephraim, Organisation und Betrieb einer Tuchfabrik. Tübingen 1905.

Herr Paul Horn in Hamburg: Paul Horn, Anleitung zum Abputzen, Schleifen, Beizen und Polieren des Holzes. Hamburg 1905.

Insel-Verlag in Leipzig: Julius Meier-Graefe, Corot und Courbet. Leipzig 1905.

Herr Verlagsbuchhändler Gustav Schmidt (vorm. Robert Oppenheim): Neun Werke über photographische Verfahren.

Kleinere Werke und Einzelblätter schenkten u. a. die Herren: Bard, Marquardt & Co. (Berlin), Schloßhauptmann Lucas von Cranach (Wartburg), Professor E. Doepler d. J. (Berlin), Meinhard Jacoby (Grunewald), J. C. Klatte (Amsterdam), Otto Lasius (Basel), L. H. Philippi (Hamburg), Karl Schnabel (Firma: Axel Juncker) (Berlin), Professor Dr. Franz Weinitz (Berlin), die Brühlsche Universitäts-Buch- und Steindruckerei (Gießen).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 22 Werke und 46 Einzelblätter vermehrt.

Es schenkten:

Herr Dr. Hugo Ephraim in Leipzig: Hugo Ephraim, Über die Entwickelung der Webetechnik. Leipzig 1905.

Herr Dr. O. Olshausen in Berlin: I dogi di Venezia. Venezia 1871.

JESSEN

III. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1905/06

Das Wintersemester wurde am 16. Oktober begonnen und am 28. März geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschule Vollschüler des Vorbereitungs-unterrichts	Tagesschule Vollschüler der Fach-klassen	Tagesschule Hospitanten	Abend-schüler	Zusammen
Schüler	90	125	18	254	487
Schülerinnen	48	53	76	69	246
Zus.	138	178	94	323	733

von denen insgesamt 1875 Plätze belegt wurden.

Mit Beginn des Schuljahrs trat zu der Unterrichtsanstalt, die bis auf fünf im alten Gebäude verbleibende Fachklassen in einen neuerrichteten Erweiterungsbau des Kunstgewerbe-Museums übersiedelte, die bisherige Kunstgewerbliche Abteilung der Königlichen Kunstschule hinzu, womit sich der Lehrplan um vier Gruppen von Tagesklassen für den Vorbereitungsunterricht sowie um eine Reihe von Abendklassen erweiterte. In Verbindung hiermit wurden von der Unterrichtsanstalt außer den bisher schon auch an ihr tätig gewesenen Malern Dannenberg und Eggers als Lehrer der Kunstschule übernommen die Professoren Guth, Sputh, Goethe, Küpers, Wittfeld, Geheimer Regierungsrat Dr.

Hertzer, Baurat Poetsch und Hancke, die Maler Becker, Busch, Körte, Mickelait und Hendorf, die Bildhauer Baum und Ohmann, die Baumeister Rönnebeck und Zaar sowie die Lehrerinnen Fräulein Blankenburg und Fräulein Stegmann. Aus dem damit auf insgesamt 49 Mitglieder erweiterten Lehrerkollegium schieden im Verlauf des Wintersemesters durch den Tod aus die Professoren Behrendt und Sputh, während neu eintrat der Bildhauer Schmarje.

Zum kommissarischen Direktor der Unterrichtsanstalt wurde zum Beginn des Schuljahrs der unterzeichnete Direktor der Königlichen Kunstschule ernannt.

MOHN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.
1102. 06. IV.

Siebenundzwanzigster Jahrgang — Nr. 4 — 1. Oktober 1906

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1906

Durch Allerhöchste Kabinettsorder vom 28. Juni 1906 sind der Geheime Regierungsrat Dr. Bode unter Belassung in seinen Ämtern als Abteilungsdirektor zum Generaldirektor der Königlichen Museen unter Verleihung des Titels eines Wirklichen Geheimen Oberregierungsrats mit dem Range der Räte 1. Klasse und der Landrat Bosse zum Verwaltungsdirektor der Königlichen Museen unter Verleihung des Titels als Geheimer Regierungsrat mit dem Range der Räte 3. Klasse ernannt worden.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemäldegalerie erwarb im verflossenen Quartal ein Genrebild von GABRIEL METSU, darstellend eine kranke Frau mit einer weinenden Magd. Das aus der Leuchtenberg-Galerie stammende, tief empfundene und malerisch behandelte Gemälde ist in unserer Galerie um so willkommener, als der ausgezeichnete Genremaler bisher nur durch zwei Arbeiten seiner späteren, härteren Zeit vertreten war.

Herr Adolf Thiem in San Remo schenkte ein Frauenbildnis von Verspronck, ein hervorragendes Werk dieses Künstlers, das im Saal der Sammlung Thiem zur Aufstellung gelangt ist.

Der Unterzeichnete überwies der Galerie das ihm von dem kürzlich verstorbenen Geheimrat Alfred Thieme in Leipzig geschenkte Bildchen von REMBRANDT mit der Darstellung des barmherzigen Samariters. Die grau in grau gemalte Skizze ist ein geistreicher erster Entwurf zu der größeren Darstellung desselben Gegenstandes im Louvre aus dem Jahre 1648.

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies zu dauernder Aufstellung die folgenden Gemälde:

1. FRA FILIPPO LIPPI, Wunderszene bei der Geburt eines Heiligen.
2. Der Meister des Marienlebens, Maria mit dem Kinde in Halbfigur.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Käuflich wurden erworben:

1. Ein römischer Porträtkopf des II. Jahrhunderts n. Chr., aus Miletopolis.
2. Gipsabguß des Kopfes von der Statue eines Fischers im Vatikan.
3. Gipsabguß des Kopfes von der Athletenstatue aus Ephesos in Wien.

Die Räume, die durch die Überführung der Skulpturen christlicher Epoche in das Kaiser Friedrich-Museum entleert worden waren, sind neu hergerichtet und der Antikensammlung überwiesen worden; bei der dadurch notwendig gewordenen Neuaufstellung der gesamten antiken Skulpturen wurde

der Plan befolgt, die chronologische Reihenfolge mit den archaischen Werken in dem kleinen Oberlichtsaal beginnen zu lassen, dann in dem vom Hof her minder gut beleuchteten Saal die etruskischen Denkmäler zu vereinigen und den Westsaal als den schönsten und hellsten den Skulpturen des V. Jahrhunderts einzuräumen. Der Nordsaal umfaßt das IV. Jahrhundert und die hellenistische Kunst, worauf in dem schon länger eingerichteten Ostsaale die Werke aus der römischen Kaiserzeit folgen.

Mit Ausnahme des archaischen Saales ist die ganze Sammlung dem Publikum wieder zugänglich.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung erwarb käuflich:

1. Ein Bronzerelief allegorisch-mythologischen Inhalts, wahrscheinlich von BERTOLDO DI GIOVANNI. Die merkwürdige Darstellung scheint auf Philostrats Gemälde: Wer kauft Liebesgötter, zurückzugehen. Der Rohguß ist nur an einigen Stellen schon ziseliert.

2. Ein kleines Relief der Grablegung Christi mit gut erhaltener Polychromie, lombardisch um 1500.

3. Eine spanische Marmorfigur in kleinen Verhältnissen aus dem XVI. Jahrhundert, St. Hieronymus darstellend.

4. Das Hochrelief einer Madonna in alt bemalter Terrakotta von JACOPO DELLA QUERCIA. Der sienesische Übergangsmeister ist außerhalb Italiens kaum in charakteristischen Werken vertreten, auch bisher nicht in unserer Sammlung.

5. Die Marmorfigur eines gebückten Mannes, die Basis der Säule eines Portals, mittelitalienische Arbeit des frühen XIII. Jahrhunderts.

Herr Landrichter Dr. Paul von Liebermann schenkte sechs kleinere Bildwerke, nämlich das Bruchstück einer Stuhllehne mit kleiner Doppelherme, altchristliche Beinarbeit, ferner zwei kleine byzantinische Reliefs, Adam und Eva darstellend, von einem Elfenbeinkasten, aus dem XI. Jahrhundert, zwei deutsche, romanische Elfenbeinreliefs, das eine mit einem jugendlichen Apostel, das andere mit einem Reiter, der ein gewaltiges Horn trägt, endlich einen longobardischen Anhänger in Gold, mit Edelsteinen besetzt, einen Adler darstellend.

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies der Abteilung zu dauernder Aufstellung:

1. Eine Bronzelampe mit Schlangenornament von RICCIO.

2. Ein kleines oberitalienisches Bronzerelief vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, den Maréchal G. G. Trivulzio darstellend.

3. Die italienische Bronzefigur eines schreitenden Löwen, um 1550.

4. Einen altarabischen Elfenbeinkasten.

5. Das Buchsrelief einer Beweinung Christi, signiert H L, wahrscheinlich von HANS LAMBERGER, um 1525.

6. Das bemalte Terrakottarelief einer Madonna von LUCA DELLA ROBBIA mit Resten mißglückter Zinnglasur.

BODE

C. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE

Meister der Boccacciobilder. Der Tod des Regulus. P. II. 276. 8. K.[1])

Meister mit den Bandrollen. Der hl. Johannes. (Fragment einer Kreuzigung.) Kopie nach dem Kupferstich des Meisters E S. P. 133. Unbeschrieben. K.

ISRAEL VAN MECKENEM. Die Fußwaschung. B. 10, Geisberg 55 IV. — Die Gefangennehmung Christi. B. 11, G. 62 II. — Der Schmerzensmann im Grabe stehend. B. 137, G. 141. K.

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Christus am Ölberg. Unbeschrieben. Kol. H. (Fragment, linke Seite.)

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Schreiber 379. Kol. H.

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Die Kreuztragung Christi. Schreiber 2301. — Die Kreuzabnahme. Schreiber 2352. — Die Grablegung. Schreiber 2361. — Die Auferstehung. Schreiber 2374. Schrotblätter.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Der hl. Michael. P. II. 229. 129.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. (DÜRER zugeschrieben.) Türkischer Standartenträger zu Pferde. Naumanns Archiv IX, S. 212. H.

HANS BURGKMAIR. Madonna zwischen den Heiligen Corbinian und Sigismund. (Aus dem Missale Frisingense. Hain 11303.) Vgl. Dörnhöffer, Festschrift für Fr. Wickhoff 117. Kol. H.

BARTHEL BEHAM. Der Geizige und die Gebärende. B. 38, Aumüller 48. Zustand zwischen Aumüller I und II. K.

HANS SEBALD BEHAM. Der Herr und die beiden Diener. B. 206, Pauli 209. R.

Derselbe. Die Kreuztragung Christi. Unbeschrieben (vgl. P. III. 199. 234; Pauli 675—686). H.

HANS BROSAMER zugeschrieben. Das sitzende Satyrweibchen mit dem Dudelsack. Kopie nach H. S. BEHAM. B. 110, Pauli 112. K.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. Die heilige Dreieinigkeit. Zwei Wappen mit Doppelkreuz und ein Wappen mit einem Bären. Unbeschrieben. H.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert (der Augsburger Meister H S). Titelblatt: »Ein Christenliches lustigs gesprech .. Im Jar 1524 ..«. Darunter Holzschnitt: Zwei Mönche im Gespräch. H.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. Das Christkind mit der Weltkugel auf einem Kissen sitzend. Unbeschrieben. H.

Deutsche Schule XVII. Jahrhundert. Bildnis des Großen Kurfürsten zu Pferde. Im Hintergrund Stettin. K.

LUDWIG BUSINCK. Flötenspieler. Helldunkelholzschnitt.

PIETER DE JODE. Bildnis des Großen Kurfürsten 1657. Nach ANSELM VAN HULLE. K.

J. PEETERS. Bildnis des Großen Kurfürsten zu Pferde. K.

JAN VAN SOMER. Trinkende Dame. Nach G. TERBURG. Unbeschrieben. Schabkunst.

JACOB VAILLANT. Zwei Männer und zwei Mädchen am Brunnen. Nach GIORGIONE. Delaborde S. 127. Schabkunst.

Mailändische Schule XV. Jahrhundert. Christus am Kreuz zwischen den Heiligen Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Unbeschrieben. K.

Italienische Schule XV. Jahrhundert. Der auferstandene Christus zwischen Maria und einem Engel. Unbeschrieben. Niello (Rund).

Italienische Schule XV. Jahrhundert. Der hl. Sebastian. Unbeschrieben. Niello (Rund).

Venetianische Schule um 1500. Christus, der hl. Petrus und fünf Heilige in päpstlicher Tracht erscheinen einem Gelehrten. H.

ANDREA ANDREANI. Der Triumphzug des Cäsar. Nach ANDREA MANTEGNA. Mit dem Titel und den 6 Säulen (unzerschnitten). B. XII. VI. 11. Helldunkelholzschnitte.

A. M. ZANETTI. Kartusche. B. XII. 162. 1. — Der Apostel Mathäus. B. 7. — Stehender Mann mit einer Schale. B. 16. — Stehender Hirt. B. 22. — Maria in der Glorie und zwei Heilige. B. 23. — Die Geburt der Maria. B. 24. — Die Grablegung Christi. B. 31. — Stehender junger Mann nach links gewendet. Unbeschrieben. — Stehender Amor mit Bogen nach links gewendet. Unbeschrieben. Helldunkelholzschnitte.

ROBERT NANTEUIL. Louis de Bailleul. Robert-Dumesnil 27 I. K.

LOUIS GAUTIER D'AGOTY. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Nach GUERCINO. Farbiger Kupferstich.

P. L. DEBUCOURT. Famille Ecossaise. Nach C. VERNET. Fenaille 346. Koloriertes Aquatintablatt.

EDWARD KIRKALL. Der hl. Hieronymus. Nach FARINATI. Helldunkelholzschnitt.

ZEICHNUNGEN

JOHANNES STIMMEIR. Chronos (allegorische Darstellung). »Diss schreib ich Johannes Stimmeir Burger zu Wirtzburg 1614)«. Leicht aquarellierte und getuschte Federzeichnung. Stammbuchblatt.

WILLEM BUIJTEWECH. Stehender Kavalier nach rechts gewendet. Lavierte Federzeichnung in Bister. — Stehender Kavalier nach links gewendet. Bez. »Buitewech fecit«. Getuschte Federzeichnung. Geschenke eines Ungenannten.

BÜCHER

Ludwig Moser. Bereitung zu dem heiligen sacrame(n)t ... o. O. u. J. (Basel, Michael Furter, um 1490). Weller 101, Muther 827, Cop. II, 1 Nr. 4368. Mit kol. H. 8.

Eyn deuoet Rosen = krantz des leuens vnd leydenns vnss heren Jesu Christi .. Cöllen o. J. Mit Holzschnitten von ANTON VON WORMS, Merlo 39—94. 8.

Die Zeiller-Merianschen Topographien. Erste Ausgaben (nach C. Schuchhard). 19 Bände. Frankfurt a. M. 1642 ff. Mit Radierungen. Fol.

Orobius Libellus de Ratione Punctorum. Bologna 1518. Mit einem Kupferstich von GIOVANANTONIO DA BRESCIA. 4.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

CARL BECKER. 2 K.

HERMANN EICHENS. 2 St. — Gille. 1 St. — Friedrich Jentzen. 3 St. Geschenk der Frau Professor Kaselowsky, Berlin.

JOHANN CHRISTOPH ERHARD. Das Mädchen mit der Grasbürde. Apell 57. R. Ätzdruck.

PAUL SIGMUND HABELMANN. 29 Probedrucke zu 14 K. und R. Geschenk des Herrn Paul Habelmann, Berlin.

FRANZ KRÜGER. Postillion mit Handpferd. St. Probedruck.

AUGUST VON PETTENKOFEN. 4 St.

ALBERT AICHINGER. 2 Schabkunstbl. Geschenk eines Ungenannten.

FRITZ BOEHLE. 10 R.

KÄTHE KOLLWITZ. 3 R. Geschenk eines Ungenannten.

ÄNNY LÖWENSTEIN. Nonne aus der Bretagne. Farb. R. Geschenk eines Ungenannten.

EMIL ORLIK. 6 H. Geschenk eines Ungenannten.

BERNHARD PANKOK. Kühe unter einem Baume. R. Geschenk des Künstlers.

HEINE RATH. 5 St. Geschenk eines Ungenannten.

KARL STAUFFER-Bern. Liegender männlicher Akt. R. II. Zustand. Geschenk eines Ungenannten.

Auf der Großen Kunstausstellung von 1905 wurden aus den Erträgnissen der vorhergehenden Ausstellung angekauft und von Seiner Exzellenz dem Herrn Minister der geistlichen usw. Angelegenheiten überwiesen:

Radierungen von HEINZ EICKMANN, OTTO H. ENGEL, A. FELBER, EDUARD FORBERG, PETER HALM, GEORG JAHN, KARL KOEPPING, FRITZ KROSTEWITZ, THEODOR MEYER-Basel, LUDWIG MICHALEK, PAUL PAESCHKE, FERDINAND SCHMUTZER, HANS SEYDEL und WILLIAM UNGER, Monotypien von JULIUS EHRENTRAUT und KARL KAPPSTEIN, Holzschnitte von SIEGFRIED BERNDT, HUGO HENNEBERG, MAX HOENEMANN und FRITZ LANG, Steindrucke von KARL BIESE und ISMAEL GENTZ, im ganzen 33 Blatt.

Ausländische Künstler

Franzosen:

AUBRY-LECOMTE. 1 St. — Léon Noel. 2 St. Geschenk der Frau Professor Kaselowsky, Berlin.

RODOLPHE BRESDIN. Die Herde vor dem Schloß. St.

DOMINIQUE VIVANT-DENON. 3 St.

HENRI FANTIN-LATOUR. Hédiard 33, 89, 104 III, 109, 120 II, 136. St.

FERDINAND GAILLARD. Beraldi 24 V, 26 V.

ALEXANDRE LUNOIS. 13 St.

CHARLES MÉRYON. Wedmore 5 (Probedruck), 18 II, 25 I, 28 I, 31 (Probedruck), 34 (Probedruck), 34 I, 37 I und II, 42 I, 45, 46, 47 II, 48, 49, 54 I—VIII, 55, 56, 58, 62, 65, 68. 69, 73, 74, 77, 79, 88, 89, 91, 92, 95 I und II, 40 R. — Bildnisse Méryons von BRACQUEMOND und FLAMENG. Heliogravüren.

EDOUARD STEINLEN. La Misère. St.

Engländer:

MUIRHEAD BONE. 2 R.

FRANK BRANGWYN. Türkischer Friedhof. R.

ALFRED EAST. 2 R.

CHARLES HOLROYD. Weiblicher Akt. R.

JAMES MC. NEILL WHISTLER. Putney Bridge. W. 145. — Upright Venice. W. 172. R.

Niederländer:

JOSEF ISRAELS. 2 R.

FÉLICIEN ROPS. 6 R.

Nordische Künstler

KRISTIAN KONGSTAD. 4 Farbenholzschnitte.

ANDERS ZORN. Die Guitarre. Schubert-Soldern 72. — Alte Ballade. Sch. 97. — Zorn und sein Modell im Atelier. Sch. 119 V. Margit. Sch. 122. — Am Klavier. Sch. 130. — Dalarnische Garderobe. Sch. 139 I. — Am Ofen. Sch. 143 II.

LEHRS

D. MÜNZKABINETT

Für das Münzkabinett bedeutet die im April erfolgte Erwerbung der Sammlung griechischer Münzen des Herrn Arthur Löbbecke in Braunschweig einen Fortschritt, wie er bisher nicht zu verzeichnen gewesen ist.

Diese Sammlung, die 27 904 Münzen (davon 341 Gold- oder Elektronstücke und 8 444 Silber- oder Potinmünzen) umfaßt, ist das Ergebnis der mehr als 30jährigen Sammeltätigkeit eines Mannes, der mit feinem Verständnis ein in ästhetischer und wissenschaftlicher Hinsicht so vorzügliches Material zusammenbrachte, daß bei jeder größeren numismatischen Untersuchung und bei vielen archäologischen Studien auf dieses als notwendige Ergänzung der öffentlichen Sammlungen und als sichere Fundgrube wertvoller Stücke zurückgegriffen werden mußte.

Die Bedeutung der Löbbeckeschen Sammlung ist so allgemein anerkannt, daß es überflüssig ist, sie hier noch einmal nachzuweisen; ein kurzer Überblick über die wichtigsten der in ihr enthaltenen Münzen wird genügen, von ihrer großen Mannigfaltigkeit ein ungefähres Bild zu geben.

Unter den Prägungen der westlichen Länder ist eine Reihe köstlicher Blüten der griechischen Münzkunst hervorzuheben, von denen einige bisher in unserer Sammlung ganz fehlten, andere nur in Exemplaren von geringerer Erhaltung vorhanden waren: der äußerst seltene Doppelstater von Thurii mit dem stehenden (nicht stoßenden) Stier; ein prachtvoll erhaltenes Tetradrachmon von Camarina von dem Künstler Hexakestidas, dessen Name auf der Bodenlinie der Rückseite deutlich zu lesen ist; ein wundervolles Exemplar des Tetradrachmon von Catana mit dem zwischen einer Garneele und einer Tänie dargestellten Apollokopfe und dem schönen Viergespanne, über dem die Siegesgöttin mit einem den Künstlernamen Euainetos enthaltenden Täfelchen schwebt; ein Tetradrachmon von Segesta mit dem ins Land hinausschauenden, von seinem Hunde begleiteten Jäger auf der einen Seite und einer weiblichen Figur im Zwiegespanne auf der anderen Seite; dann von Syrakus ein in der Zeichnung und Ausprägung gleich schönes Goldstück des Künstlers Euainetos mit dem in knieender Stellung den Löwen würgenden Herakles sowie eine Reihe prachtvoller Dekadrachmen und Tetradrachmen, unter den ersteren das sogenannte Demareteion und Stücke mit der Signatur der Künstler Euainetos und Kimon, unter den letzteren ein tadellos erhaltenes Exemplar mit dem nach vorn dargestellten Kopfe der Quellnymphe ΑΡΕΘΟΣΑ, von Kimon signiert, sowie andere Tetradrachmen mit den Künstlernamen Eumenos, Euth(ymos), Parme..., Phrygillos.

Unter den Münzen Nordgriechenlands und des eigentlichen Griechenlands befinden sich ebenfalls viele durch Schönheit oder Seltenheit hervorragende Stücke, von denen manche dem Münzkabinett noch fehlten, einige bisher nur in einem einzigen Exemplare bekannt geworden sind. Als die wichtigsten seien hier erwähnt: ein sehr altertümliches Tetradrachmon von Dicaea in Thrakien mit dem vom Löwenfell bedeckten Kopfe des bärtigen Herakles; ein Silberstater von Pherae in Thessalien mit einem weiblichen, wahrscheinlich die Quellnymphe Hypereia darstellenden Kopfe und der auf einem rennenden Pferde sitzenden Artemis Pheraia mit der Fackel; ein ganz vorzügliches Exemplar des vom Gemeinwesen der Arkader geprägten Staters mit dem schönen Bilde des auf einem Felsen sitzenden jugendlichen Pan, ein Werk des Künstlers Olym...; ein durch vollkommene Erhaltung sich auszeichnender Stater von Pheneus in Arkadien mit dem prachtvollen Kopfe der eleusinischen Demeter und mit Hermes, der den Knaben Arkas auf dem Arm trägt (das Kind, das durch die Beischrift ΑΡΚΑΣ bezeichnet ist, greift nach dem Hute des Hermes); zuletzt ein Silberstater von Elis mit einem durch großartigen Stil und ungewöhnlich feine Ausführung hervorragenden Kopfe des lorbeerbekränzten Zeus, auf der Rückseite ein Adler auf einem ionischen Säulenkapitell stehend.

Auch die Münzen der östlichen Länder, von Kleinasien und Ägypten, enthalten eine Fülle herrlicher Gepräge und großer Seltenheiten: eine wundervolle Reihe von Goldstateren von Lampsacus in Mysien, alles künstlerisch hervorragende Stücke, darunter eins mit dem Aktaionkopfe und ein sonst nicht bekanntes Stück mit einem knieenden Bogenschützen in persischer Tracht; das bisher nur in wenigen Exemplaren gefundene Tetradrachmon von Clazomenae in Ionien mit dem groß angelegten Apollokopfe nach vorn und dem mit den Flügeln schlagenden Schwane, ein Werk des Theodotos (ΘΕΟΔΟΤΟΣ || ΕΠΟΕΙ); ein Goldstater des Königs Pnytagoras von Salamis auf Cypern (352—332 v. Chr.); ein Silberstater von Tarsus in Cilicien mit dem anmutigen Bilde eines knöchelspielenden Mädchens; ein vorzüglich erhaltenes Goldoktadrachmon von Berenice II., Königin der Cyrenaica und von Ägypten (258—247 v. Chr.), mit dem Kopfe der Königin im Schleier, unzweifelhaft das am feinsten empfundene und mit geringen Mitteln am schönsten durchgeführte weibliche Porträt der hellenistischen Zeit; auch von der Königin Arsinoë III. und dem König Ptolemaeus IV. Philopator ist je ein goldenes Oktadrachmon vorhanden, Stücke, die zu den großen Seltenheiten gehören.

An griechischen Bronzemünzen, die während der römischen Kaiserzeit geprägt sind, ist die Sammlung Löbbecke außerordentlich reich, darunter befinden sich nicht wenige Medaillons. Von den vielen Prägungen mit interessanten Darstellungen mögen hier nur die folgenden erwähnt werden. Auf einer Münze von Cnidus in Karien ist das berühmte Standbild der Aphrodite des Praxiteles neben dem Heilgotte Asklepios dargestellt; das Brustbild des aus Halicarnassus stammenden Geschichtsschreibers Herodot auf einer Münze dieser Stadt; das Urteil des Paris auf einer Münze von Tarsus in Cilicien und die Tötung der Gorgo durch Perseus in Gegenwart von Athena auf einer Münze von Sebaste in Phrygien. Ein Medaillon von Perinthus in Thrakien hat ein figurenreiches Bild, die Auffindung der auf Naxos verlassenen Ariadne durch Dionysos und sein Gefolge darstellend: vorn die schlafende Ariadne (der berühmten Statue des Vaticanischen Museums entsprechend), hinter ihr Dionysos auf einen jugendlichen Satyr gestützt und in den Anblick des Mädchens versunken, dann Silen auf einen Stab gestützt, Pan und Satyr in lebhafter Bewegung und zu Füßen der Ariadne ein Hündchen. Ein anderer, ebenfalls in Thrakien geprägter Medaillon zeigt uns eine Ansicht der Stadt Bizya: innerhalb der sehr detailliert dargestellten Stadtmauer (mit Türmen, Zinnen, Stadttor mit aufgezogenem Fallgatter, Reliefbildern usw.) sieht man eine Basilika, die Thermen, einen Tempel und allerlei Standbilder. Eine Münze von Abydus in der Troas gibt die Illustration zur Sage von Hero und Leander: Leander schwimmt über den Hellespont, während Hero, auf einem Turm stehend, mit der Lampe hinausleuchtet.

Durch die Erwerbung der Sammlung Löbbecke hat das Münzkabinett auf dem Gebiete der griechischen Münzen eine Stellung errungen, welche ihm neben den bisher als unerreichbar geltenden Münzsammlungen des British Museum und der Bibliothèque nationale denselben Rang sichert und für einige Serien sogar ein Übergewicht gibt. Die Zahl unserer griechischen Münzen hat damit 100 000 überschritten.

DRESSEL

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Abteilung von Herrn Regierungsbaumeister D. Krencker ein von einem Abessinier gefertigtes Modell eines eigentümlichen Türschlosses, wie es noch heute in Axum im Gebrauch ist. Durch dieses Modell werden einige bisher unverständliche ägyptische Altertümer als Schlüssel erklärt und wird zugleich bewiesen, daß diese sonderbare Schloßart mindestens schon am Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. in Ägypten gebräuchlich gewesen ist.

Käuflich erworben wurde eine Papyrusrolle von fast 7 m Länge, die den Osterbrief eines Patriarchen von Alexandrien aus dem Anfange des VIII. Jahrhunderts n. Chr. enthält: auf eine umfangreiche theologische Erörterung über die Wesensgleichheit der drei Personen der Trinität folgt als eigentlicher Zweck des prächtig geschriebenen, stattlichen offiziellen Schriftstückes die Festsetzung des

Ostertermins und der Fastenzeiten für das betreffende Jahr.

Der bisher von der Gipssammlung der Abteilung für christliche Skulptur besetzte Saal hat einen Teil der Altertümer aus der römischen Zeit Ägyptens aufgenommen. Es ist damit versucht, soweit es der beschränkte Raum gestattet, diesen Teil der Sammlung, der in den letzten Jahrzehnten besonders reichen Zuwachs erhalten hat, der allgemeinen Benutzung wenigstens zugänglich zu machen. Der Saal enthält außer einigen der spätesten Skulpturen und den Terrakotten vornehmlich Gegenstände, die zur Bestattung dienten. Die altägyptischen Formen haben ja gerade bei diesen Dingen in römischer Zeit eine reiche Weiterbildung erfahren. Hervorgehoben seien hier die Särge in Kapellenform, die Stucksärge und Porträtmasken, die bemalten Leichentücher und die Mumien mit eingesetzten gemalten Porträten. Den Schluß bilden die Altertümer aus der christlichen Zeit Ägyptens.

In der Eingangshalle stehen einige arabische Denkmäler, an die sich die in einem besonderen Kabinett zusammengestellten Altertümer aus Nubien, von der ältesten bis zur spätesten Zeit, anschließen.

Von Publikationen der Abteilung ist das 4. Heft der »Berliner Klassikertexte« erschienen. Es enthält: Hierokles, Ethische Elementarlehre, unter Mitwirkung von W. Schubart bearbeitet von H. von Arnim.

Herr cand. phil. F. Rösch wurde am 1. April zum wissenschaftlichen Hilfsarbeiter ernannt an Stelle des ausscheidenden Herrn Dr. Pieper.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Vorderasiatische Abteilung:

Vom Vorstand der Deutschen Orient-Gesellschaft die von Herrn Prof. F. H. Weißbach im Frühjahr 1903 gefertigten Papierabdrücke der Nebukadnezar-Inschriften von Wadi Brisa.

Von Herrn Professor C. F. Lehmann-Haupt eine größere Sammlung von Papierabdrücken armenischer und assyrischer Inschriften.

Von Herrn James Simon einen Tonknauf des Königs von Malgûm Ibik-Ištar, Sohnes des Apil-ilišu, mit 41 altbabylonischen Schriftzeilen.

Von Herrn Professor Felix Peiser ein auf beiden Seiten je zwei zweispaltige Kolumnen enthaltendes assyrisches Vokabular, dessen wohlerhaltene Vorderseite mehr als 60 Gleichungen darbietet.

Erworben wurden: Eine kleine syrische (?) Bronzestatuette; zwei bronzene Löwenköpfe späterer Zeit (aus Syrien); eine Sammlung babylonischer beschriebener Tontafeln aus der Zeit Hammurabis.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin. 1906. I—XXII.

Königlich Sächsisches Ministerium des Innern: Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. 1903—05. Dresden o. J.

Generalverwaltung der Königlichen Bibliothek zu Berlin: Jahres-Verzeichnis der an den deutschen Schulanstalten erschienenen Abhandlungen. XVII. 1905. Berlin 1906.

Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin: Bericht 1905/06. Berlin 1906.

Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft. Heft 5. Leipzig 1906.

Kuratorium der Berliner Stadtbibliothek: Katalog der Berliner Stadtbibliothek. Bd. 1—2. Berlin 1906.

Bollettino del Museo Civico di Padova. Anno IX. Padova 1906.

Herr Professor Tiede in Berlin: Zum hundertjährigen Geburtstag H. Böttichers. Berlin 1906.

Herr Bankdirektor Dr. E. Bahrfeldt in Berlin: E. Bahrfeldt, Die Münzen- und Medaillen-Sammlung in der Marienburg. 3. Bd. Danzig 1906.

Herr Bibliothekar W. Grohmann in Berlin: W. Grohmann, Katalog der Bibliothek des Vereins Berliner Künstler. Berlin 1902.

Herr Dr. Eugen Holländer in Berlin: Katalog zur Ausstellung der Geschichte der Medizin in Kunst und Kunsthandwerk. Zur Eröffnung des Kaiserin Friedrich-Hauses. Berlin 1906.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Asiatische Sammlungen

VORDERASIEN

Überweisung. Das Kuratorium der Rudolf-Virchow-Stiftung, hier: Ein von Professor Rosen (Breslau) in Abessinien erworbener silberner arabischer Frauengürtel.

Ankauf. Ein arabisches Messer mit silberbeschlagener Scheide, in Deutsch-Ostafrika erworben.

VORDERINDIEN

Geschenk. Herr H. Schoede in Ceylon: Ein Wagen- und ein Bootmodell von Ceylon.

Leihgabe. Herr H. Schoede in Ceylon: Ein Wagenmodell aus Ceylon und acht Metallgefäße von gemischtem (einerseits indisch-persischem, andererseits chinesischem) Charakter und von unsicherer Herkunft.

HINTERINDIEN

Geschenk. Herr G. Jacoby, hier: Sieben große buddhistische Bronzefiguren aus Siam.

OSTINDISCHER ARCHIPEL

Geschenke. Herr Privatgelehrter A. Maaß, hier: 40 ethnographische Gegenstände von den Mĕntâwei-Inseln, eine Kopie einer Eingeborenenzeichnung (eine Männertätowierung darstellend), ebendaher. — Fräulein J. Schlemm, hier: Eine Photographie zweier »Eingeborenen der Poggy- oder Nassau-Inseln«, hergestellt nach der Abbildung in: Bibliothek der neuesten und wichtigsten Reisebeschreibungen, herausgegeben von M. C. Sprengel, fortgesetzt von T. F. Ehrmann, Bd. XXXI 1806, Taf. VI.

Ankäufe. Drei Gewebe von den Kleinen Sunda-Inseln, darunter ein Tuch von Sumba mit Hähnen, Vierfüßern usw. im Muster.

Tausch. Vier Gewebe von den Kleinen Sunda-Inseln und fünf Steinfigürchen (davon eins im Original, vier im Abguß) aus der Minahasa in Nord-Celebes.

CHINA

Geschenke. Seine Exzellenz der Vizekönig von Hunan, Tuan Fang: Eine Abreibung der berühmten nestorianischen Inschrift in chinesischer und syrischer Sprache von Si-ngan-fu (Hsi-an-fu), datiert vom Jahre 781 n. Chr., welche die Entwickelung des Christentums in China seit 635 beschreibt. Die Inschrift wurde 1625 wieder aufgefunden. — Herr G. Jacoby, hier: Eine glasierte Tonvase mit Relieffries, Tierfiguren in vorderasiatischem Stile darstellend. — Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler, hier: Eine Sammlung ethnographischer Gegenstände.

Leihgabe. Frau Olga-Julia Wegener, geb. von Zaluskowski, hier: Ein »Papiermesser« und ein Haarschmuck aus Jade (Yü).

Ankäufe. Eine Laute mit reichgraviertem Lack und Einfassungen aus Jade (Yü), aus dem Besitze des Kaisers K'ien-lung (1736 bis 1795) stammend. — Eine Schnitzerei aus Lapislazuli: Arhat in Berglandschaft; das eingravierte kaiserliche Gedicht (Yü-t'i), in vergoldeten Schriftzeichen, schildert den glücklichen Zustand des von der Welt zurückgezogen lebenden Heiligen. — Eine gelbseidene Schlafdecke mit reicher Stickerei, aus kaiserlichem Besitze. — Zwei Feldherrngemälde aus dem Generalsbildersaal des Kaisers K'ien-lung (1736—1795): Bild des Funturi baturu Mukdengga, datiert K'ien-lung wu schön = 1788, und des Tudob baturu Guwe-Hing, datiert K'ien-lung ping-schön = 1776. — Ein vierkantiges Schwert mit Silbereinlagen, die buddhistischen »acht Kostbarkeiten« (pa-pau = ashṭaratna) darstellend. — Eine metallene Keule mit dem stilisierten Schriftzeichen »schóu« (langes Leben). — Ein auf Leinwand gezeichneter Plan von Ts'ingtau mit genauen Angaben.

JAPAN

Geschenk. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler, hier: Eine Sammlung ethnographischer Gegenstände.

Leihgabe. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. E. Baelz, Stuttgart: Eine reichhaltige Sammlung höchst wertvoller Funde aus der japanischen Stein- und Eisenzeit; aus Gräbern und Muschelhaufen gewonnene Denkmäler des vor- und frühgeschichtlichen Japans. Besonders bemerkenswert: Zwei Prunkschwerter aus einem japanischen Prinzengrabe.

Ankäufe. Ein Tragekasten, Lackarbeit mit Metallbeschlag; eine buddhistische Trias im Stile der Nichirensekte; eine Weihetafel; ein Lackkasten mit Darstellung fliegender Wildgänse; eine Goldlackdose, außen auf Silbergrund: Schleierschwänze im Netz; eine Sammlung japanischer Spielsachen; ein Buch: de Becker, The nightless City or the »History of the Yoshiwara Yükwaku«; Heft 188—190 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«.

i. V.
MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

NORDAFRIKA

Geschenk. Herr Stabsarzt Dr. Kaschke, hier: Eine Photographie aus Axum.

Ankauf. Eine abessinische Pergamentrolle mit Zaubersprüchen.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Hauptmann Glauning in Kamerun: Eine sehr wertvolle Sammlung von 46 großen Holzschnitzwerken aus Nord-Kamerun. — Herr Gouverneur von Puttkamer, zur Zeit hier: Eine sehr schöne Tabakspfeife und zwei Armringe der Bali. — Herr Hauptmann Zimmermann, zur Zeit hier: 54 Ethnographika von den Falli und Marghi. — Herr von Stefenelli in Calabar: 114 Photographien, hauptsächlich aus Calabar und Benin. — Herr Dr. Schilling, hier: 37 Photographien aus Togo.

Ankäufe. Eine Bronzeplatte und ein Elfenbeinarmband aus Benin, 30 Gegenstände aus dem Benuegebiet, 12 Gegenstände aus Lagos, 38 Photographien aus dem zentralafrikanischen Seengebiet.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Direktor B. Perrot in Lindi: Fünf ethnographische Gegenstände von den Makonde und Wayao. — Herr C. Wiese, zur Zeit hier: Ein Steinmörser und mehrere Reibsteine zur Goldgewinnung. — Frau Dr. Brode in Mombassa: Drei kleine glasierte Teller. — Herr Professor Oldham in Cambridge: Ein Elfenbeinamulett aus Lamu. — Herr Dr. Armstrong in London: Ein Korb und ein Ebenholzkamm aus Mombassa. — Herr F. Tillig in Umtali: Vier hölzerne Speere und Fischspeere aus dem Hinterland von Mosambique.

Ankäufe. Ein aus Rindenstücken zusammengesetztes Segelboot von Mosambique. — Eine Anzahl Tongefäße aus Mombassa. — 374 Photographien aus den Wahumaländern.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr H. Deetjen in Umtali: Ein Lippenpflock der Makalanga. — Herr C. Weißenborn in Umtali: Drei Äxte und ein Löffel vom unteren Sambesi. — Herr Professor Dr. Penck, hier: Sechs Kieselmanufakte von den Viktoriafällen. — Herr Loezius in Johannesburg: 32 ethnographische Gegenstände von den Sulu, Maschona, Matabele, Pondo usw. — Frau Bleek in Cape Town: Ein Grabstock der Buschmänner und ein runder durchbohrter Stein zum Beschweren eines Grabstocks. — Herr F. Wessel in Salisbury: Eine Sammlung von 20 Nummern und fünf Photographien aus dem Maschonaland. — Herr Rathfelder in Belle Ombre: Eine Schieferplatte mit arabischer Inschrift von einem Grabe. — Herr F. Posselt in Johannesburg: Einige Speere, Keulen und Äxte der Sulu und Shangaan.

Ankäufe. Mehrere bearbeitete Steine aus den Ruinen von Umtali und 14 Photographien von Buschmännern und Hottentotten.

OZEANIEN

Geschenke. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler, hier: Eine außerordentlich wertvolle Sammlung von 252 Nummern von fast allen Inselgruppen der Südsee. — Herr Direktor C. Böhmer in Bandjermasin: Zehn Gegenstände aus Neuguinea. — Herr Geheimrat Zimmermann, zur Zeit hier: Zwei Stangen Tabak, die im Bismarck-Archipel als Geld dienen. — Herr Dr. W. Lehmann, hier: Gipsabguß einer Schriftplatte von der Osterinsel. — Herr Marine-Oberassistenzarzt Dr. Rechenbach, zur Zeit

Hongkong: Ein Boot aus Yap. — Herr Dr. Hoffmann, zur Zeit hier: Eine Sammlung von 130 Nummern aus Neuguinea und dem Bismarck-Archipel. — Herr Bezirksamtmann Senfft, zur Zeit hier: Eine Sammlung von 45 Nummern von den Karolinen.

Ankäufe. Zwölf Gegenstände von den Marshall- und Brown-Inseln. 150 Photographien aus Australien.

v. LUSCHAN

Amerikanische Sammlungen

NORDAMERIKA

Ankauf. Masken und sonstiger Tanzschmuck der Bella Coola, darunter einige alte ausgegrabene Masken mit zum Teil gut erhaltener Bemalung.

MEXIKO

Geschenk. Herr Direktor Professor Dr. Seler, hier: Photographien von Sammlungsgegenständen des Museo Nazionale in Rom. Pirindaaltertümer und ein geschnitztes und vergoldetes mexikanisches Wurfbrett.

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr A. Frič, hier: Eine reichhaltige Sammlung interessanter Gegenstände aus dem zentralen Südamerika, insbesondere eine wertvolle Ergänzung der Bororósammlung, Waffen und Federschmuck der Tapanyuna, Waffen der Tšavantes, geschnitzte Kirchhofstäbe der Kadiueo und verschiedene Gebrauchsgegenstände der Chacostämme, speziell der Angaité, der Sanapaná, der Pilagá und der Toba.

Ankauf. Eine Anzahl alter indianischer Tongefäße, welche in Los Médanos im Paraguay-Chaco gegenüber dem Paõ de Assucar ausgegraben sind.

Leihgaben. Herr Dr. J. Wolff aus Córdoba: Eine Sammlung von Altertümern aus den Calchaquítälern sowie aus der Provinz Córdoba. Unter letzteren eine Anzahl durch interessante Formen ausgezeichnete größere Steingeräte.

SELER

Anthropologische Sammlung

Geschenke. Herr Gouverneur von Puttkamer, zur Zeit hier: Ein Schädel aus Kamerun. — Herr P. Rochet in Zighinchor, Portugiesisch-Westafrika: Ein Schädel aus Senegambien. — Frau Geheimrat Virchow, hier: Die Gipsbüste eines Nubiers und sechs Photographien. — Herr Bezirksamtmann Senfft, zur Zeit hier: Fünf Schädel von Yap.

v. LUSCHAN

Personalien

1. Dr. Graebner, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter der afrikanisch-ozeanischen Sammlungen, ist vom 1. April d. J. ab auf ein Jahr zum Rautenstrauch-Joest-Museum nach Köln a. Rh. beurlaubt.

2. Kaufmann Osterroht ist am 2. April d. J. als Volontär bei der afrikanisch-ozeanischen Abteilung eingetreten.

3. Dr. Reche, Volontär der afrikanisch-ozeanischen Sammlungen, ist Ende Juni d. J. hier ausgeschieden und zum Museum für Völkerkunde nach Hamburg übergetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenk. Freiin von Türcke auf Dertzow: Topfscherben aus dem Dertzower Forst, Kr. Soldin.

Ankäufe. Steinhammer unbestimmter Herkunft. — Tongefäße von Jüritz, Kr. Sorau.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Scherben und Tierknochen vom Burgwall bei Gröben, Kr. Teltow.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ankäufe. Zwei Steinhämmer von Insterburg, Kr. Insterburg. — Bronzehalsring und Eisenmesser aus einem Grabe bei Siemonischken, Kr. Insterburg.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer Behnke in Segenfelde: Tongefäße aus Segenfelde, Kr. Deutsch-Krone. — Herr Lehrer

Liedtke in Berlin: Gesichtsurnen nebst Beigaben aus Steinkistengräbern im Kreise Karthaus.

PROVINZ POMMERN

Ankäufe. Drei Feuersteingeräte aus Rügen. — Goldener Armring unbestimmter Herkunft.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Ansiedler A. Wille in Bilau: Urne mit Leichenbrand aus Bilau, Kr. Znin.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankäufe. Grabfunde von Branitz, Kr. Leobschütz. — Tongefäße verschiedener Herkunft. — Zwei Steinhämmer aus Lohnau, Kr. Kosel. — Zwei Feuersteingeräte aus Brieg, Kr. Brieg. — Steinhammer aus Rathmannsdorf, Kr. Neiße.

PROVINZ SACHSEN

Ankäufe. Sammlung von Steingeräten und Bronzen aus der Umgegend von Naumburg a. S. — Neolithische und jüngere Funde von Walternienburg, Kr. Jerichow I. — Tongefäße und Beigaben aus Bronze und Ton aus Döllingen und Prieschka, Kr. Liebenwerda. — Bronzesichel und Ring aus Neumark, Kr. Querfurt. — Schnurverziertes Tongefäß und fünf Steingeräte unbestimmter Herkunft.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Neolithische Gräberfunde von Walternienburg, Kr. Jerichow I.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankäufe. Steingeräte von Alsen und Sundewitt, Kr. Sonderburg. — Eine große Sammlung von Altertümern verschiedener Herkunft. — Steingeräte und zwei Urnen unbestimmter Herkunft.

BAYERN

Ankauf. Grabfund mit Bronzebeigaben von Thannbrunn, B.-A. Beilngries (Oberpfalz).

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr Kähler in Waren: Topfscherben, Feuersteinsachen und Knochengeräte vom Müritzsee.

Ankäufe. Steinhammer von Rostock. — Flintbeil von Warnemünde.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankäufe. Tongefäße, Bronzen, Eisenwaffen, Schmucksachen aus Ungarn und Slavonien.

SCHWEIZ

Ankäufe. Stein- und bronzezeitliche Geräte aus Pfahlbauten des Züricher Sees. — Grabfunde von Giubiasco, Kanton Tessin.

SCHWEDEN

Ankauf. Steinerne und tönerne Spinnwirtel unbestimmter Herkunft.

ITALIEN

Geschenk. Herr Dr. med. Holländer in Berlin: Zwei Kriegerfiguren von Bronze.

FRANKREICH

Geschenk. Herr O. Hauser in Basel: Steinsachen und Knochen aus La Micoque (Dordogne).

RUSZLAND

Geschenk. Frau Geheimrat Virchow: Sammlung von Tongefäßen aus dem Kaukasus (zur Sammlung Rudolf Virchow gehörig).

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Frau von Heinrichshofen in Friedenau: Verschiedene Beleuchtungs- und Küchengeräte aus Berlin (?). — Herr Stadtverordneter H. Sökeland in Berlin: Eine Droge (stincus marinus) aus einer Berliner Apotheke, als Liebesarznei gebraucht. — Herr Rittergutsbesitzer Willmann in Scaby: Großes mittelalterliches Tongefäß, Scherben und Knochen von Scaby, Kr. Beeskow-Storkow. — Herr Maler H. Förster, zur Zeit in Burg: Ein Kräuselbrett für wendische Frauenkragen von Burg im Spreewald.

Ankauf. Ein reich bestickter, weißer Frauenrock aus der Gegend von Sonnenburg im Oderbruch.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenk. Frau von Heinrichshofen in Friedenau: Ein Paar bunte gestrickte Handschuhe, vermutlich aus Litauen.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Geschenke. Frau von Heinrichshofen in Friedenau: Bauernschirm aus Danzig. — Herr James Simon in Berlin: Eine Messingstreubüchse, Lichtputzschere, Fernrohr mit Kompaß und zwei Messingdosen aus Danzig.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Oehlert in Berlin: Ein Frauenhalskragen aus Neuendorf b. Halbau. — Herr Lehrer Ansorge in Heinersdorf: Drei Sterbekronen und eine Konsole dazu aus Heinersdorf b. Grünberg.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Stadtverordneter H. Sökeland in Berlin: Eine ringförmige Sonnenuhr von Freiburg a. U.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Müller-Brauel in Haus Sachsenheim b. Zeven: Sechs Photographien von Volkstrachten der Winsener Elbmarsch sowie ein Flugblatt zur Eröffnung des Vaterländischen Museums, Hannover.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Silbernes Schloß einer Bernsteinhalskette von Rahden, Kr. Lübbecke.

Ankauf. Drei Hauben, seidenes Schultertuch, Gebetbuch mit Silberbeschlägen und Schmucksachen aus der Gegend von Herford.

OLDENBURG

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Großes Modell einer alten Wassermühle von Neuhof b. Ahrensböck.

SCHAUMBURG-LIPPE

Geschenke. Herr James Simon in Berlin: Eichenschrank von 1795 mit reichen Verkröpfungen und farbigen Holzauflagen aus einem Bauernhause. — Herr Max Loeding in Kelbra: Zwei bemalte Photographien von alten Bückeburger Volkstrachten von 1850—70.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. A. Voß in Berlin: Hölzerne bemalte Spielwaren von Seiffen und Olbernhau im Erzgebirge.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Hanfbreche, zwei Sensenwaffen, Himmelbett, Kissenbezug, zwei Tongefäße, Knarre, Ratsche, Hammerklapper, Spinnrad, Stuhl, Leuchter, Viehglocke, Tuch und Männerhut aus der Gegend von Rottenburg a. N.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Bettstelle, zwei Spinnräder, zwei Tonschüsseln, Kuchenformschüssel, sieben Tonkrüge, fünf Bauernstühle und vier eiserne Ofenplatten mit Reliefdarstellungen aus Oberhessen.

RUSZLAND

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Brauttracht mit Krone aus Dago in Estland, Frauentracht aus Ösel in Livland.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Von einem ungenannten Geber: Eine Geldbörse aus Agavefasern von der Insel Lissa, Dalmatien. — Herr Fabrikbesitzer Verch in Charlottenburg: Ein aus zwei Stücken bestehendes, reichverziertes Maultiergeschirr, datiert 1751, aus Tirol.

Ankauf. Zwei gestickte Zeugstücke vom Kopfputz aus Szonta, Kom. Bacs in Ungarn.

SPANIEN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: 15 Postkarten mit farbigen Darstellungen von Stierkämpfen.

Bibliothek

Geschenke. Vom Verein für österreichische Volkskunde in Wien: Die Ausstellung österreichischer Volkskunst und Hausindustrie im österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Vortrag von Dr. M. Haberlandt, Wien 1906. — Von der Anthropologischen Gesellschaft in Wien: Vorgang bei der Hausforschung, von G. Bancalari, Wien 1892. — Von Herrn Dr. Forrer

in Straßburg i. E.: Kollektion Alfred Ritleng, von R. Forrer, Straßburg 1906. — Von Herrn Geheimen Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: Offizieller Katalog der 3. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906; Ausstellungszeitung derselben Ausstellung Nr. 13—14; K. Grundmann, Das Kunstgewerbe, Leipzig, Miniaturbibliothek; mehrere Zeitungsartikel.

Die Sammlung für deutsche Volkskunde mußte wegen des beginnenden Umbaues im Hause Klosterstraße 36 Mitte Juni d. J. geschlossen werden. Es wird beabsichtigt, im Laufe des Monats August eine kleine Ausstellung von wichtigen Stücken der Sammlung im Nebenhause, Klosterstraße 33—35, zu eröffnen.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Kanne und Becken, Kupfer getrieben und vergoldet, mit reichstem Schmuck von Figuren und Ornamenten. Italien, Mitte des XVI. Jahrhunderts. Mit dem Wappen der Conte Cittadella Vigodarzere in Padua.

Porzellanvase. Altchinesisches Porzellan mit Figurenmalerei.

Geschenke

Von Herrn Wilhelm Niemann in Groß-Lichterfelde: Bemalter Deckelkrug, Rheinsberger Fayence.

Von Herrn Jagdmaler Drathmann in Charlottenburg: Eine Ofenkachel, Ton glasiert.

Von Herrn von Beltowski-Strypka in Lemberg: Eine Plakette von 1905.

Von Herrn Huldschinsky in Berlin: Taufzeug der Familie Torrigiani, in Seide und Gold reich gestickt, Florenz, XVI. Jahrhundert, bestehend aus zwei Decken und einem Wickelband.

Personalien

1. Der kommissarische Direktorialassistent Dr. Swarzenski ist mit 1. April d. J. ausgeschieden behufs Übernahme der Stelle des Direktors der Staedelschen und der städtischen Kunstsammlungen in Frankfurt a. M.

2. Der kommissarische Direktorialassistent Dr. Creutz ist mit dem 1. April d. J. zum Direktorialassistenten ernannt.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 137 Werke und 697 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Direktor A. Gwinner in Berlin: 40 Blatt Holzschnitte und Buchornamente alter Meister, darunter Blätter von CRANACH, HOLBEIN, HOPFER, WOENSAM u. a.

Herr Bibliothekar Konrad Burger in Leipzig: Eine Sammlung älterer Buchdruckproben des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Herr Buchhändler Edmund Meyer in Berlin: Prospekte englischer und amerikanischer Privatdruckereien.

Herr Stadtrat Dr. med. C. Becher in Karlsbad: 38 Blatt alte Buntpapiere.

Die k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien: Eine Sammlung hervorragender Einzelblätter der verschiedensten Reproduktionstechniken, ausgeführt in den Werkstätten der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, sowie eine Anzahl künstlerischer Buchdruckproben.

Herr Professor Rud. von Larisch in Wien: Verschiedene Beispiele künstlerischer Schrift.

Vereinigung bildender Künstler Österreichs Sezession: 22 Kataloge und eine Reihe von Einladungskarten.

Chwalas Druck in Wien: Kalender 1906 von E. Speyer und eine Reihe von Akzidenzdrucksachen.

Herr August F. Amman in Seeburg bei Kreuzlingen, Schweiz: August F. Amman, Geschichte der Familie Amman in Zürich. Zürich 1904. 1 Band Text mit zahlreichen Illustrationen und 1 Tafelband in Querformat mit 69 Tafeln.

Herr Stadtrat Heinrich Flinsch und Herr Edgar Flinsch in Frankfurt a. M.: Stephan Mallarmé, Herodias. Umdichtung von Stephan George. Vorzugsexemplar mit zwei Handmalereien von Melchior Lecher. Berlin 1905.

Herr A. Jürst in Berlin: Proben der Deckerschen Schriftgießerei in Berlin. 1844 und 1850. — Schriftproben aus der Schriftgießerei und Schriftschneiderei von Lehmann & Mohr. Berlin 1837. — Probebuch von Wilhelm Gronaus Buchdruckerei und Schriftgießerei in Berlin.

Mr. Frank H. Pierpont in Surrey, England: William Allingham, Sixteen poems, selected by William Buttler Yeats. Dundrum 1905, The Dun Emer Press. — Izaak Walton, The Lives of doctor John Donne, Sir Henry Knight, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert and doctor Robert Sanderson. London 1904, Chiswick Press.

Herr Buchhändler Ernst Frensdorff in Berlin: Bogdan Krieger, Das Königliche Schloß Bellevue bei Berlin und sein Erbauer Prinz Ferdinand von Preußen. Berlin 1906.

Herr Hofkunstschlosser Paul Marcus in Schöneberg: Eine Sammlung von Musterblättern nach ausgeführten Arbeiten seiner Werkstatt.

M. Marquet de Vasselot in Paris: Les émaux limousins à fond vermiculé. Paris 1906.

M. le comte de Tressan in Eu (Seine inférieure): Tei-San, Notes sur l'art japonais. La sculpture et la ciselure. Paris 1906.

Fernere Einzelblätter schenkten die Herren Professor Peter Behrens (Düsseldorf), Breitkopf & Härtel (Leipzig), Professor E. Doepler (Berlin), Giesecke & Devrient (Leipzig), Meinhard Jacoby (Berlin), Wilhelm Jordan (Berlin), Dr. Kurt Klemm (Groß-Lichterfelde), Hans Krause (Berlin), Dr. Gustav Kühl (Berlin), Melchior Lechter (Berlin), Ch. Ferd. Morawe (Berlin), Geheimer Oberregierungsrat Erich Müller (Berlin), D. Rahter (Leipzig), Hofrat Dr. Marc Rosenberg (Karlsruhe), Ansgar Schoppmeyer (Berlin), Ferd. Theinhardt (Berlin), Professor Dr. Weinitz (Berlin), H. Wieynk (Berlin) und die Wiener Werkstätten (Wien).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 8 Werke und 17 Einzelblätter vermehrt.

Es schenkte:

Die Firma Bard, Marquardt & Co.: W. Fred, Psychologie der Mode. Berlin 1904, und M. N. Zepler, Erziehung zur Körperschönheit. Berlin 1906.

Personalien

Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Gustav Kühl wurde zum Direktorialassistenten ernannt.

JESSEN

III. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1905/06

Das Sommerquartal wurde am 19. April begonnen und am 30. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschule			Abend-schüler	Zu-sam-men
	Vollschüler				
	des Vor-bereitungs-unterrichts	der Fach-klassen	Hospi-tanten		
Schüler .	72	119	15	185	391
Schülerinnen .	45	50	62	48	205
Zus. . .	117	169	77	233	596

von denen insgesamt 1475 Plätze belegt wurden.

MOHN

K. NATIONALGALERIE

1. Januar — 30. Juni 1906

Aus dem unter Abschnitt B, Kapitel 31, Titel 225 des diesjährigen Staatshaushaltes bewilligten besonderen Fonds wurden die nachbenannten Gemälde AD. VON MENZELS für die Nationalgalerie erworben:

1. Gerichtsszene,
2. Bildnis der Frau Schmidt von Knobelsdorff,
3. Bildnis des Herrn C. H. Arnold,
4. Bildnis des Herrn C. J. Arnold (Pastell),
5. Bauplatz mit Weiden,
6. Théatre Gymnase in Paris,
7. Ballsouper,
8. Wolkenstudie.

Aus denselben Mitteln wurden für den Preußischen Staat 4414 Zeichnungen, 115 Aquarelle usw. und 27 Ölstudien aus dem Nachlasse des Meisters angekauft.

73 Skizzenbücher aus dem Nachlasse AD. VON MENZELS wurden von seiner Erbin dem Preußischen Staate geschenkt.

Die Deutsche Jahrhundertausstellung wurde am 24. Januar durch Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit den Kronprinzen eröffnet. Nach dem am 1. Juli erfolgten Schluß dieser Ausstellung bleibt die Nationalgalerie wegen

der erforderlichen umfangreichen Abräumungs- usw. Arbeiten bis auf weiteres für das Publikum geschlossen.

v. TSCHUDI

II. ZEUGHAUS

1. Juli 1905—30. Juni 1906

Überweisungen

Seine Majestät der Kaiser und König. Modell einer 30,5 cm Stahlkanone 4/35 C/1887 in Küstenlafette C/1887 mit Unterbau und Zubehör. Krupp, Essen C/1887. Eigentum Seiner Majestät des Kaisers und Königs. Geschenk Seiner Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rats Krupp, Essen. — 2 preußische Fahnenspitzen aus der Zeit Friedrichs des Großen (1762) und Friedrich Wilhelms II.

Königliches Kriegsministerium. 92 ausgediente Fahnen und Standarten von Regimentern des III., IV., V., VIII., XIV. und XVIII. Armeekorps. — Uniform und Ausrüstung eines ehemaligen Meldereiters des XV. Armeekorps (jetzt Jäger zu Pferde), 1895—97. — Sammlung von Uniformen und Ausrüstungsstücken der Armee, XIX. Jahrh.

Intendantur des IX. Armeekorps. Fünflötiges Bronzekanonenrohr, Deutschland, XVIII. Jahrh. Gefunden in Rendsburg.

Oberkommando der Schutztruppen. Uniform und feldmarschmäßige Ausrüstung eines Reiters der Kaiserlichen Schutztruppe für Südwestafrika.

Artillerie-Prüfungskommission. Versuchsmunition für Feld- und Gebirgsgeschütze, 1900, 1902, 1904.

Kunstgewerbe-Museum. Lauf einer Pistole, Eisen geschnitten, wahrscheinlich französisch, um 1560. — 2 Kugelarmbrüste, Italien, XVI. Jahrh. — 1 Paar damaszierte Steinschloßpistolen, deutsch, um 1750. — Waidmesser mit geschnittenem Elfenbeingriff, deutsch, um 1750. — Hofdegen mit Pergamentscheide, bez. »Guyon l'ainé«, um 1750. — 2 Steinschloßpistolen, tauschiert, Balkan, XVIII. bis XIX. Jahrh. — Schwert, Orient, XVIII. bis XIX. Jahrh. — 3 Dolche: Rußland, Japan, Indien, XIX. Jahrh. — Schwertgriff aus geschnittenem Nephrit, China, XVII. bis XVIII. Jahrh. — Degen-, Schwert-, Hirschfängergriff in Elfenbein oder Eisen, deutsch, XVII. bis XVIII. Jahrh. — Degenkorb in durchbrochenem Eisenschnitt, Spanien, XVII. Jahrh. — Schwert- und Dolchknäufe und in Eisen geschnittene Stichblätter, deutsch und italienisch, XVI. bis XVIII. Jahrh. — Pendelquadrant mit Aufsatz, Messing vergoldet, deutsch, 1649. — Desgl. von Paulus Reinmann mit Libelle, Messing vergoldet, Nürnberg, 1598.

Friedrichs-Museum in Küstrin. Rock für Einjährig-Freiwillige vom Garde-Pionierbataillon, 1817—42.

Vermächtnis Adolph von Menzel. Brustharnisch, deutsch um 1560. — Schwarze Sturmhaube mit Nürnberger Beschau und Scherenmarke, um 1560. — Spontonklinge, Grenadier-Garde Nr. 6 (Kronprinz Friedrich Wilhelm I.), bis 1713. — Preußisches Offiziersponton mit Schaft, 1713—40. — Preußisches Unteroffizierkurzgewehr, 1740—86. — Grenadiermütze vom Regiment Garde Nr. 15, Preußen, 1740—86. — Preußische Kürasse, 1713—40. — Küraß für Garde du Corps (Nr. 13), 1740—86. — Degen und Degenkoppel für preußische Dragoneroffiziere, 1740—86. — Stock eines Offiziers, Preußen, 1740—86. — Trompete für Kavallerie, Preußen, 1787. — Offiziershelm für Gardekürassiere, Preußen bis etwa 1862. — Preußischer Vorder- und Rückenküraß für Garde du Corps und Gardekürassiere bis nach 1870. — Kleines Sponton, Lübeck? XVII. bis XVIII. Jahrh. — Sächsisches Seitengewehr, erstes Drittel XVIII. Jahrh. — Deutscher Sattel mit rotem Seidensamt bezogen, komplett und vollständiges Zaumzeug mit messing-vergoldeten Stangen und Verzierungsstücken, deutsch um 1760. — Schwerer Reiterstiefel, XVII. bis XVIII. Jahrh.; 1 Paar Sporen, XVII. Jahrh., deutsch. — Pfeifenfutteral, Holz mit Metalleinlagen, deutsch, Mitte XVIII. Jahrh. — Streitaxt und Dolch, orientalisch.

Graf Rambaldi, München. Preußisches Offiziersponton vom Garnisonregiment Brieg (von Saß Nr. 6).

Herr Hübner, Berlin. Sechspfündige Kanonenkugel und Sprengstück aus den Straßenkämpfen von 1848 stammend.

Herr Wolf, Berlin. Tschakokordon und Epauletten für Rittmeister der russischen leichten Kavallerie, um 1813.

Herr Berlich, Berlin. 33 Uniformfiguren des III. Armeekorps, 1870/71.

Herr Maler Schlotermann, Althagen in Mecklenburg. Tschako für Infanterie, Hannover, 1833—49. — Pelzmütze vom Husarenregiment Königin, Hannover, 1846—66. — Offizier- und Mannschaftskäppi der Infanterieregimenter 2 bis 7, Hannover, 1858—66. — Käppi für Jäger und Hut eines Militärarztes, Hannover, 1851—66.

Herr Leutnant von Kretschmann, Königsberg i. Pr., Uniformfigur eines Pfeifers vom Infanterieregiment von Canitz, Preußen, 1756, heute Grenadierregiment Kronprinz (1.Ostpr.) Nr. 1.

Erwerbungen

Eisernes Schwert. Kelto-germanisch.
Desgl., deutsch, XI. bis XII. Jahrh.
3 Dolche mit Bronzegriff, deutsch, VIII. bis X. Jahrh.
3 desgl., XIV. Jahrh.
2 Kriegsflegel, XV. Jahrh.
Eisenpfeil, Deutschland, XIII. bis XV. Jahrh.
Eiserner Flintenlauf mit geschnittenen Ornamenten, Italien um 1500.
2 Suhler Hakenbüchsen, XVII. Jahrh.
Sammlung von etwa 50 Stück Feuerwaffen, meist Hinterlader, der verschiedensten Systeme des XIX. Jahrh., sowie einer Anzahl Rad-, Schnapp- und Perkussionsschlösser.
Degengehenk mit gemusterter Borte, deutsch, Ende XVII. Jahrh.
Roßschweif eines türkischen Paschas, XVII. Jahrh. Trophäe aus den Türkenkriegen.
Preußische Musketiermütze vom Regiment Erlach, 1777—91.
Preußisches Offiziersponton vom Regiment Anhalt, 1693—1747.
Preußisches Unteroffizierkurzgewehr vom Regiment von Borck, 1770—76.
Preußischer Kürassieroffizier-Interimsdegen, Ende XVIII. Jahrh.
Preußischer Füsilier- und Jägeroffiziersäbel, 1808—19.
Hut für Offiziere der Kavallerie und Feldartillerie, Preußen, 1803—48.
Offiziersäbel für Husaren, Frankreich, 1789 bis 1815.
Sogen. Generalstabs- oder Phantasiesäbel mit Solinger Klinge, Frankreich, 1804—15.
Uniform der Voltigeurs der Garde, Frankreich, 1870.
Tschako für Husarenoffiziere, Österreich-Ungarn, 1859.
Offiziersäbel, Vereinigte Staaten, 1861—65.
Kavalleriesäbel, Spanien, 1872.
Nachbildung eines glatten 25pfündigen Bronzemörsers in hölzerner Lafette, 1 : 6, Deutschland, Ende XVII. Jahrh.
Achtlötiges eisernes Kanonenrohr, Kal. 3,3, Frankreich? 1736.
Kleines bronzenes Kanonenrohr mit Perkussionszündung, Deutschland, XIX. Jahrh.
Gipsfiguren, farbig bemalt, einen germanischen Krieger, VI. bis VIII. Jahrh., und einen römischen Legionssoldaten, ältere Kaiserzeit, darstellend.
2 Uniformbilder in halber Figur vom Regiment Markgraf Albrecht von Brandenburg-Schwedt, Preußen, 1702—31.
11 Uniformblätter der preußischen Armee, 1802. Aquatinta mit Gouachemalerei, von Doepler.
13 braunschweigische und hannoversche Kreuze und Kriegsdenkmünzen, Anfang XIX. Jahrh.

V. UBISCH

III. BRESLAU
SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Von den Erwerbungen des Jahres 1905 sind folgende hervorzuheben:

ÖLGEMÄLDE

F. VON UHDE. Schularbeiten.
H. JOMANN. Vom Fürstenstein.
E. J. SCHINDLER. Aus dem Süden. Vermächtnis des Fräuleins T. Landsberg.
B. WEGMANN. Hochsommer. Vom Schlesischen Kunstverein überwiesen.

SKULPTUREN

CHR. BEHRENS. Ödipus und die Sphinx. Bronzegruppe.
Plaketten von SEFFNER, GRUBE u. a.

Der kunstwissenschaftliche Apparat und die Sammlung der Kunstdrucke wurden vermehrt durch 374 Bände, 962 Photographien, 108 Radierungen, Lithographien u. dgl.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN
UND
FORSCHUNGEN



ZWEI TIZIANISCHE BILDNISSE DER BERLINER GALERIE

VON GEORG GRONAU

I

DAS BILDNIS DES RANUCCIO FARNESE

In der Berliner Galerie befindet sich unter den Bildern, die das reife XVI. Jahrhundert repräsentieren, das Bildnis eines Knaben, das, obschon klein an Umfang, durch den Reiz der Farben nicht leicht der Aufmerksamkeit entgeht.[1]) Wer genauer zusieht, dem mag der selbstbewußte Ausdruck des noch unreifen Gesichts auffallen; die Haltung, die Tracht, die kostbar und zugleich vornehm-einfach ist, vor allem der bei so jungen Jahren ungewöhnliche Schmuck mit dem Kreuz des Malteserordens, geben davon Kunde, daß der hier Dargestellte dazu geboren war, auf den Höhen der Menschheit zu wandeln. Und man wird in der Annahme, es habe die Person dieses Knaben ein nicht gewöhnliches Interesse erweckt, durch den Umstand bestärkt, daß von dem gleichen Porträt mehrere Repliken in großem Maßstab erhalten sind.[2])

Als in den zwanziger Jahren des XVII. Jahrhunderts van Dyck Italien bereiste und mit rascher Feder sich Aufzeichnungen über Bilder, zumeist Werke Tizians, machte, hat er auch dieses Knabenbildnis flüchtig abskizziert und die — freilich nicht bindende — Bemerkung »Titianus« darüber geschrieben.[3]) Van Dyck hat es zumeist und so auch hier versäumt, beizuschreiben, wo er ein Bild gefunden hat, und damit ist dem nachkommenden Forscher manche wertvolle Kunde entgangen. In unserm Falle aber kann die Rückseite des Blattes auf eine Spur führen, die, weiter verfolgt, zum Ziel bringt. Dort hat van Dyck ein berühmtes Hauptbild Tizians wiedergegeben, den greisen Papst Paul III. mit den Nepoten, das damals zu der erlesenen Sammlung von Bildern des Hauses Farnese in Parma gehörte und ungefähr ein Jahrhundert später mit derselben nach Neapel überführt worden ist.

Die Farnesische Sammlung wurde gegen 1680 inventarisiert, Bild für Bild so beschrieben, daß die Wiedererkennung nicht schwer fällt.[4]) Im siebenten Zimmer do-

[1]) Nr. 339 A. Größe: 0,18 × 0,14.

[2]) Richmond, Sammlung Sir Fr. Cook. Größe: 0,91½ × 0,75. Signiert Titianus f. Diese Inschrift, nach Mitteilung von Herbert Cook, eine Fälschung. Dieser teilte mir mit, daß er sowohl wie Frizzoni vor dem Bild eher an Bronzino denken. Photographiert von Braun. — Florenz, Sammlung Brauer. Auf Leinwand. 0,87 × 0,61.

[3]) A description of the Sketch-book by Sir Anthony van Dyck. By Lionel Cust. London 1902. Pl. XXXIV.

[4]) G. Campori, Raccolta di cataloghi (Modena 1870) S. 205 ff.

minierte Tizians Pinsel: hier hing das glänzende Papstporträt, das man ebenfalls noch in Neapel findet; ein zweites Porträt Pauls III. mit einer Landschaft ist offenbar das mehr skizzenhaft gehaltene Bildnis ebendort.[1]) Noch ein drittes Bildnis des Greisen war zu sehen, neben dem sein Sohn Pier Luigi Farnese stand (verschollen) und endlich das oben erwähnte, unvollendete Gruppenbild mit den Nepoten. Ferner hing dort das Einzelbild des Pier Luigi[2]), ein anderes des Kardinals Sant' Angelo, seines zweitgeborenen Sohnes[3]); Karl V.[4]) und Kardinal Bembo nebst anderen, alle von Tizians Hand, schauten in diesem Zimmer von den Wänden.

In dieser Gemeinschaft hing auch das Urbild unseres Knabenbildnisses. »Un quadro alto on. 8, largo br. 1 on. 8. Ritratto di un giovinetto vestito di rosso con sopra veste nera, sopra della quale la croce di Cavaliere di Malta, tiene nella destra un guanto, di Tiziano.«[5]) Über den Dargestellten wußte der Verfasser des Inventars nichts mehr; es war für ihn ein Knabe an der Schwelle des Jünglingsalters: un giovinetto.

Die Geschichte der Beziehungen Tizians zum Hause Farnese sind dank den Forschungen Ronchinis in den Hauptzügen bekannt.[6]) Sie begannen mit dem Auftrag, das Bild des jungen Sohnes Pier Luigis zu malen, der eben damals in Venedig und Padua den Studien oblag. Ranuccio Farnese, geboren 1530, erhielt in Knabenjahren von dem Großvater das reiche Priorat, das nach Aufhebung des Templerordens den Maltesern zugefallen war, S. Giovanni dei Forlani, nahe bei dem durch Carpaccios Gemälde bekannten Oratorium von S. Giorgio degli Schiavoni gelegen.[7]) Es war die Vorstufe zu einer glänzenden geistlichen Laufbahn, von der noch die Rede sein wird.

Über das Bildnis berichtete ein Vertrauter des Hauses, Giovanfrancesco Leoni, an den um ein Jahrzehnt älteren Bruder Ranuccios, den Kardinal Alessandro Farnese. Es war um die Mitte des Jahres 1542 vollendet und wurde bei einem Besuch verschiedener hoher Prälaten höchlichst gelobt.

Von diesem Porträt, das die Veranlassung wurde, Tizian im folgenden Jahr nach Bologna, nach weiteren zwei Jahren nach Rom zu berufen, ist dann nirgends mehr die Rede. »Es liegt die Befürchtung nahe, sagen Crowe und Cavalcaselle, daß es frühzeitig verschleudert worden«[8]) (wann hat eine Verschleuderung der Farnesischen Kunstschätze stattgefunden?). Sie haben daher die Vermutung aufgestellt, das Bildnis des »jungen Jesuiten« in Wien wäre möglicherweise jenes Porträt des Ranuccio, indem sie darauf hinweisen, daß, wie sich aus der alten, im Depot der Berliner Galerie bewahrten Kopie erweisen läßt, es ursprünglich mit dem sogenannten »Jakobus« der Wiener Galerie ein Ganzes gebildet habe, in welchem sie nun Ranuccio mit seinem Lehrer Leoni sehen wollen.

---

1) Photogr. Anderson Nr. 5628.

2) Anderson Nr. 5632.

3) Anderson Nr. 5637. Wahrscheinlich das Bildnis des Kardinals Alessandro, der zuerst den Titel Kardinal Sant' Angelo getragen hatte.

4) Anderson Nr. 5636. Der Verfasser des Inventars wußte nicht, wer der Dargestellte war; er sagt nur: ritratto d' uomo, aber die Beschreibung ist exakt die des Porträts von Karl V. in Neapel.

5) Campori, a. a. O. S. 239. Eine kleine Auslassung ist zu bemerken. Es fehlt hinter »alto« offenbar »braccia uno«. Dann sind die Größenverhältnisse etwa 0,84 × 0,78.

6) Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi (Modena 1864).

7) Sansovino, Venetia — descritta, Ausgabe von 1663, S. 47.

8) Bd. II, S. 437.



HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Francesco Salviati

Bildnis des Ranuccio Farnese

Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin



Diese Hypothese bedarf eigentlich der Widerlegung nicht. Wie hätte wohl der Enkel eines Papstes, Sohn eines Fürsten, im Italien des XVI. Jahrhunderts von einem Maler mit Tizians Hofmanntalenten, ganz schmucklos, in einfachster Tracht dargestellt werden können? Die beste Widerlegung freilich ist der Nachweis des wirklichen Porträts des Fürstenkindes in unserem Berliner Bildchen. Daß dessen Urbild, von Tizians Hand, in Farnesischem Besitz war, beweist die Beschreibung im Inventar; daß es ein Familienporträt war, macht der Ort, an dem es hing, wahrscheinlich; und daß der Dargestellte, wenn ein Farnese, der junge Ranuccio sein muß, wird durch das Malteserkreuz auf seinem Gewand erwiesen. — Und nun wird, wissen wir, wer hier dargestellt ist, erklärt, warum es in mehreren Wiederholungen erhalten blieb.

Also eine Kopie eines Tizianischen Bildes, das 1541—1542 gemalt wurde, ist das liebenswürdige Berliner Bild. Die Suche nach demjenigen, der eben diese Kopie gemacht hat, würde ein ohne Zweifel vergebliches Bemühen der Forscher bleiben, stände nicht von alter Hand auf der Rückseite zweimal der Name »Salviati« geschrieben. Den venezianischen Charakter des Kolorits in Betracht ziehend, nennt der Katalog den jüngeren der beiden, die den Beinamen Salviati trugen, Giuseppe Porta als den Maler.

Mit stilkritischen Argumenten wird in diesem Fall, wo der Maler nicht ein selbstständig Schaffender, sondern Kopist ist, schwerlich zu entscheiden sein, welchem der beiden Salviati das Bild zugehört. Die Biographie des älteren, die man im Vasari liest, möchte aber dahin führen, daß man sich für diesen entscheidet. Schon in jüngern Jahren hatte er für Pier Luigi Farnese gearbeitet[1]); dessen Sohn Kardinal Alessandro war sein spezieller Gönner und hat sich in seinem Interesse besonders bemüht, als die Malereien in der Sala regia des Vatikans vergeben wurden.[2]) Aber auch für Ranuccio Farnese selbst ist Salviati tätig gewesen und hat für diesen im römischen Familienpalast zwei Wandgemälde ausgeführt: auf dem einen sah man Paul III. und Pier Luigi, Karl V. und Kardinal Alessandro nebst vielen andern Porträts.[3]) Sollte Salviati nicht auch hier — der Gedanke liegt nahe — Tizianische Bildnisse, die er im Hause Farnese zu studieren genug Gelegenheit hatte, verwertet haben?

Die Wahrscheinlichkeit also spricht — und über sie hinaus wird der Beweis nicht zu erbringen sein — für Francesco Salviati. Sein nach ihm zubenannter Schüler Giuseppe »il Salviatino« ist freilich auch nach Rom gekommen; er hat in der vatikanischen Sala regia den Meister ersetzt. Daß er zu den Farnesen irgendwelche Beziehungen gehabt, davon steht weder bei Vasari[4]), noch bei Ridolfi, der ihm eine kurze Biographie gewidmet hat[5]), ein Wort.

Über die Entstehung des Tizianischen Originals erfahren wir aus der Korrespondenz Leonis die bemerkenswerte Einzelheit, die vollkommene Ähnlichkeit des Bildnisses sei um so wunderbarer, als der Maler sein Modell nicht immer vor Augen gehabt habe. Es war eben ein fürstlicher Sproß, der Tizian saß; wie die Monarchen, die Staatsmänner, die Generäle, die er gemalt hat, ihm nur gelegentliche Sitzungen gaben, zur ersten Skizze und zur letzten Vollendung, so war Ranuccio durch seine Erziehung und repräsentative Pflichten in seiner Zeit beschränkt. Einige Briefe, aus fast eben der Zeit, da Tizians Porträt entstanden ist, geben Aufschluß über das Kapitel der Fürstenerziehung in der Renaissance.

[1]) Vasari, Bd. VII, S. 15.

[2]) A. a. O. S. 35.

[3]) A. a. O. S. 32. Taddeo Zucchero hat diese Arbeiten vollendet.

[4]) A. a. O. S. 45 ff.

[5]) Bd. I, S. 221 ff.

Gouverneur des Knaben war der Bolognese Alessandro Manzuoli; er berichtete an Kardinal Alessandro über den jungen Bruder.[1]) Den Unterricht in den klassischen Sprachen übernahm 1542 ein namhafter Professor der Universität Padua, Lazaro Buonamici aus Bassano. »Maestro Lazaro hat angefangen dem Herrn Prior zu lesen«, schrieb Manzuoli am 8. Juni. »Er hat ihn zuerst prüfen wollen und hieß ihn aus dem Stegreif eine Szene aus Terenz und eine ciceronianische Epistel übersetzen. Er findet ihn recht gut unterrichtet und lobt die Methode des Maestro Galeaz. Er hat sich entschlossen, wie dieser, ihn die Episteln lesen zu lassen und hat damit von Anfang an begonnen; ebenso hat er den griechischen Unterricht angefangen und wird jeden Tag zum Unterricht herkommen. Bis jetzt haben wir Maestro Lazzaro einmal gehört; er liest die horazischen Episteln und die Reden des Demosthenes.« Und zehn Tage später heißt es: »Maestro Lazzaro kommt täglich, und keinen Tag wird der griechische und der lateinische Unterricht ausgesetzt; auch ist mit körperlichen Übungen der Anfang gemacht worden.«

Aus der Ferne überwachte liebevollen Auges Paul III. die Erziehung des Enkels. An ihn schrieb der gelehrte Dichter Giangiorgio Trissino im folgenden Jahre, daß er auf Wunsch Manzuolis auf einige Tage nach Padua reisen werde, um zu prüfen, ob auch der grammatikalische Unterricht Maestro Lazzaros gut sei (worüber dem Erzieher Zweifel gekommen waren). »Vielleicht, schlug er vor, läßt sich für den griechischen Unterricht die Methode, nach der Maestro Demetrio [Chalkondylas] zu lehren pflegte, befolgen.«

Die Vorlesungen, mit denen es also recht ernst genommen wurde, wurden durch gelegentliche Zerstreuungen unterbrochen. Als in Vicenza der feierliche Einzug des Kardinals Ridolfi stattfand, reiste Ranuccio mit dem Gouverneur hinüber und ward vom Kardinal und den venezianischen Rektoren mit größter Auszeichnung behandelt: »Sie haben ihm mehr Ehre erwiesen, als kurz zuvor dem Herrn Herzog von Urbino.«

Über den Knaben selbst schrieb damals Trissino an Paul III.: »Ich bin wahrhaft getröstet durch die wunderbare Begabung, das tiefe Gedächtnis und den außerordentlichen Gehorsam sowie die andern Tugenden des Knaben (»giovanetto« sagt auch er); nie habe ich einen gesehen, der so viel verspricht. Ich bin gewiß, er wird Eurer Heiligkeit gleich, dem weisesten, besten und größten Papst, den die Welt gesehen.«

Selten hatte ein günstigerer Stern über dem Eintritt eines Knaben ins Leben gestanden. »Der Großvater Papst, Herzog der Vater, der ältere Bruder Kardinal« — mit diesen Worten eines Zeitgenossen[2]) ist alles gesagt. Dazu war er wohl erzogen, äußerlich anmutig und liebenswürdig (das lehrt Tizians Bild). In jungen Jahren trat Ranuccio in die höchsten Stellen, die die Kirche zu vergeben hat. Mit vierzehn Jahren ward er Erzbischof von Neapel, mit fünfzehn Kardinal mit dem Titel von S. Lucia in Silice, welchen er später mit dem Titel Kardinal Sant' Angelo, den zuvor sein Bruder Alessandro geführt hatte, vertauschte. Dann ward er nacheinander Patriarch von Konstantinopel und Erzbischof von Ravenna (1549—1563).[3])

[1]) Die im folgenden erwähnten Briefe hat Ronchini veröffentlicht. Siehe Lettere d' uomini illustri conservate in Parma. T. I, S. 569ff. (Parma 1853.)

[2]) Le Lettere di Messer Andrea Calvo, ed. Vittorio Rossi (Torino 1888), S. 144. Der Brief muß vor dem September 1547 abgefaßt sein; im Druck ist er zuerst im folgenden Jahr erschienen.

[3]) Litta, Fam. Farnese, tav. XII.

Der Aufstieg war rasch und glänzend gewesen; aber was der Anfang versprach, hat die Zukunft nur unvollkommen gehalten. 1547 fällt der lasterhafte Vater als Opfer einer Verschwörung. 1549 stirbt Papst Paul III. Das Gestirn der Farnese stand einen Augenblick dem Erlöschen nahe. Glücklicher als andere Nepotenfamilien, haben sie das Herzogtum zwar ihrem Hause bewahren können; die päpstliche Tiara aber ist, allen Propheten zum Trotz, nie wieder einem Farnese aufs Haupt gesetzt worden.

Ranuccio Farnese blieb, was er war: Erzbischof und Kardinal der römischen Kirche. Ganz zuletzt noch vertauschte er das Erzbistum Ravenna mit dem von Mailand; ein Jahr später, 1565, als er eben die Hälfte des Lebensweges erreicht hatte, starb er auf einem Besuch bei dem herzoglichen Bruder von Parma. Im alten Familienheiligtum, bei den Minoriten am Bolsenasee, ist er beigesetzt worden. In Rom, im Lateran, wurde ihm als Diakon der Kirche eine Grabschrift gesetzt, die man noch dort findet.

Das war das Lebensschicksal des lebensfrischen »Priore di Venezia«, dessen Andenken allein das Bildnis von Tizian vorübergehend zu beleben vermag.

II
DAS BILDNIS DER TOCHTER DES ROBERTO STROZZI

Über die Zeit der Entstehung des Bildnisses der kleinen Strozzi sind wir zwiefach und zuverlässig unterrichtet. Einmal trägt es die echte Signatur von des Meisters Hand: MDXLII; und zur Ergänzung und Bestätigung dient ein Brief Pietro Aretinos an Tizian selbst gerichtet, vom 6. Juli 1542: »Ich habe von Euch, lieber Gevatter,« beginnt er, »das Bildnis des kleinen Mädchens des Herrn Roberto Strozzi gesehen. Und da Ihr mich um mein Urteil ersucht, so kann ich nur sagen, wäre ich Maler, ich wäre außer mir. Gewiß ist, daß Euer Pinsel die volle Entfaltung seiner Wundertaten bis zum reifen Alter aufgespart hat. Ich bin nicht blind in der Beurteilung solcher Kunst; aber ich schwöre bei meinem Gewissen, ein solches Werk ist ebenso schwer zu begreifen als zu machen; und es verdient den Vorrang nicht nur vor allen Bildern der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft, so daß die Natur schwört, dieses Abbild sei kein Schein, wenn auch die Kunst sagen will, daß sie nicht lebt. Ich würde den kleinen Hund, den sie liebkost, loben, wenn bewundernde Ausrufe über die Naturwahrheit, die ihn erfüllt, genügten. Und so schließe ich, denn das Staunen nimmt mir die Worte.« [1])

Während also die Datierung des Bildes keinem Zweifel Raum läßt, sind wir andererseits über die Person des liebenswürdigen Kindes nicht gleich gut unterrichtet. Das »Töchterlein des Roberto Strozzi«, heißt es nur im Briefe Aretinos.

Es mag müßig scheinen, hier noch weiter zu forschen. Was tut es zum Verständnis des Kunstwerks, ob das Kind diesen oder jenen Namen trug, und zu erfahren, welches Los ihm das Schicksal bereitete? Hier wissenschaftlich exakt sein zu wollen, bedeutet vielleicht das Überschreiten jener Grenze, jenseits deren dicht gehäuft der Kleinkram liegt. Aber andererseits: hat nicht Tizians göttliche Kunst soviel Anteilnahme für das Kind mit den lachenden Augen und den goldenen Ringellocken wachgerufen, daß die Neugier gern ein wenig den Vorhang von der Zukunft, die ihm beschienen sein wird, lüften mag — von einer Zukunft, die nun eine Vergangenheit von dreiund einhalb Jahrhunderten ist?

---

[1]) P. Aretino, Lettere. Paris 1609. Bd. II, S. 288 v.

Als Tizian jenes Bildnis malte, stand das Kind im Alter von zwei Jahren. So hat er selbst auf die Leinwand hingeschrieben.[1]) Das Geburtsjahr muß also 1540 sein. Das ist die einzige sichere Nachricht, von der man ausgehen muß.

Das Mädchen entstammte jenem Zweige der großen Florentiner Familie, der im Kampf um die Freiheit des Vaterlandes hervorragte. Roberto, Sohn des Filippo di Filippo Strozzi, Bruder Pietros, diente, wie der Vater, wie die Brüder, der Sache der »Fuorusciti«; als Emissär hin und her geworfen, hatte er mit den anderen Familienangehörigen seit 1536 in Venedig ein festes Asyl gefunden.[2]) Hier schlossen die beiden Brüder Pietro und Roberto gleichzeitig die Ehe; es war im Spätherbst des Jahres 1539;[3]) die Frauen, die sie sich erwählten, waren Schwestern: Laodamia und Maddalena de' Medici, Töchter des Pierfrancesco aus der Popolanenlinie des Hauses. Ihr Bruder ist jener Lorenzino, dem die Ermordung Herzog Alessandros bei Historikern und Poeten dauernden Ruhm eingetragen hat.

Aus der Ehe Robertos gingen zahlreiche Nachkommen hervor, fast lauter Mädchen; der einzige männliche Sproß, Leone, war ein Nachkömmling, erst 1555 geboren. Nachrichten liegen über sieben Töchter vor, von denen die eine, Luisa, 1548, im Kindesalter, starb.[4]) Von zwei anderen weiß man nur, daß sie unter den Namen Suor Maria Innocenzia und Suor Cornelia Nonnen im Kloster San Paolo zu Orvieto wurden.[5]) Von den vier anderen ist bekannt, wann und mit wem sie sich verheirateten: Clarice 1557 mit Cristofano Savelli, Alfonsina 1560 mit Scipione Fiesco, Conte di Lavagna, Giulia 1562 mit Muzio Frangipani und Caterina 1573 mit Carlo Fausto Orsini.[6])

Der Berliner Katalog spricht die Vermutung aus, die von Tizian porträtierte Kleine sei die an zweiter Stelle genannte Alfonsina. Von dieser aber hat sich die Grabschrift erhalten — sie war zu Paris in St-Eustache beigesetzt —; diese enthielt die Angabe: Quae vixit ann. XLIIII obiit ann. a sal. MDLXXXVI V non. maij.[7]) Danach ist das Jahr 1542, das Entstehungsjahr von Tizians Bild, das Jahr ihrer Geburt: sie kann die Dargestellte nicht sein.

Da alle Hilfsmittel, zu denen man bei Forschungen über Florentiner Familien seine Hilfe zu nehmen pflegt, versagen, die Grabschriften fast aller Töchter Robertos in den sorgfältig vom Senator Carlo Strozzi gesammelten Familiennachrichten nicht vorhanden sind — ein Beweis, daß er schon vor zwei Jahrhunderten sie sich nicht mehr verschaffen konnte —, sind wir gezwungen, zu einer Vermutung zu greifen; und

[1]) Früher wurde die Zahl als X gelesen. Crowe und Cavalcaselle haben das unbegreiflicherweise angenommen.

[2]) Florenz, Archivio di Stato. Mss. Strozzi-Uguccioni Nr. 97 c. 79.

[3]) Das genaue Datum der Eheschließung steht nicht fest. Am 13. Dezember 1539 schrieb Maria Strozzi Ridolfi an Lorenzo di Filippo Strozzi: »che Piero e Roberto havevano tolto per moglie due sorelle figlie di Pier Francesco de' Medici et havevanlo fatto innanzi che nessuno si fusse saputo«. Ms. Strozzi-Uguccioni Nr. 99, c. 3. Die Bitte der Brüder um den päpstlichen Ehedispens ebenda Nr. 97, c. 61 v.

[4]) Carte Dei-Pucci, im Florentiner Staatsarchiv. Fam. Strozzi, Stammbaum: Luisa † piccola 1548. Angeblich in S. Giovanni dei Fiorentini zu Rom bestattet.

[5]) Ms. Strozzi-Uguccioni Nr. 90, c. 213. Die Carte Dei-Pucci a. a. O. enthalten die unkontrolierbaren Daten 1557 und 1562.

[6]) Ms. Strozzi-Uguccioni Nr. 78 (Raccolta de' parentadi della famiglia degli Strozzi). Ebenso No. 235.

[7]) Ms. Strozzi-Uguccioni Nr. 208, c. 79.

diese führt zu Clarice. Sie ist die erste der Schwestern, die heiratet. Ist Clarice das im Sommer oder Herbst des Jahres 1540 geborene Kind, so war sie bei ihrer Vermählung noch nicht siebzehn Jahre alt. Dann führt sie den Namen der Großmutter, Clarice de' Medici, Tochter des Piero di Lorenzo, die 1508 Filippo Strozzis Gattin geworden war. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die erstgeborene Tochter den traditionellen Familiennamen erhalten hat.

Über ihr Leben liegen nur spärliche Nachrichten vor. Denn die Person ihres Vaters Roberto tritt in zeitgenössischen Korrespondenzen völlig vor der ungleich glanzvolleren Erscheinung seines Bruders Pietro zurück, des Maréchal de France, der 1558 vor Thionville fiel;[1]) und wie von Roberto, ist von den Seinigen nur hier und da die Rede.

Clarice Strozzi vereinigte auf sich, was Florenz an illüstren Namen aufzuweisen hat. Von der Großmutter Clarice her floß das Blut der alten Medici, der Cosimo-Linie, in ihren Adern, während sie durch die Mutter mit der Popolanenlinie des Hauses Medici verbunden war. Vom Vater her trug sie den Namen Strozzi, und durch die Großmutter mütterlicherseits war sie den Soderini verwandt.

Die ersten Kinderjahre verbrachte sie mit den Eltern in Venedig und auf dem Land der Umgegend. Schon frühzeitig hat die Unsicherheit des Loses ihrer Familie sie getroffen: eben als Tizians Bild vollendet gewesen sein mag. Durch ihre enge Verbindung mit dem französischen Hof machten sich die Brüder Strozzi bei der Republik, die ihnen Asylrecht eingeräumt hatte, unbequem, und so mußten sie von Venedig fortgehen. Nicht ohne Schadenfreude berichtete Donato Bardi, Cosimos I. Gesandter, unterm 26. August 1542 an seinen Herrn[2]): »Es ist der Beschluß gefaßt worden, daß Messer Piero Strozzi und seine Brüder binnen zehn Tagen mit ihrem ganzen Hausstand das Gebiet zu verlassen haben, bei Strafe des Unwillens des erlauchten Rates der Zehn, und ohne dessen ausdrückliche Erlaubnis nicht zurückkehren dürfen. Dieser Beschluß ist ihnen gestern früh mitgeteilt worden. Die Ursache dieses plötzlichen Exils ist in Wahrheit unbekannt, denn weder sie noch ihre Leute haben an diesem Tumult (es handelte sich um Ansammlung von Bewaffneten im Hause des französischen Gesandten) teilgenommen, denn M. Pietro ist zur Zeit in Marano, M. Roberto auf dem Lande. Man meint, sie werden fürs erste nach Ferrara gehen.« »Gestern«, schreibt derselbe am 2. September, »sind sie mit ihren Frauen und dem ganzen Hausstand nach Ferrara fortgegangen, zur großen Zufriedenheit der Mehrzahl des Adels, der sie sehr beneidete und haßte. Man glaubt, M. Roberto werde bald zurückkehren, da er ja kein Kriegsmann ist.« Diese Daten sind wichtig; sie geben den Termin für die Vollendung von Tizians Bild.

Eine Zeitlang scheint die Familie in Ferrara geweilt zu haben, wo ja ein Zweig der Strozzi längst ansässig war. Roberto selbst führte ein unruhiges Leben; bald hier, bald dort taucht er auf. Wann er mit den Seinigen nach Rom übersiedelte, das schließlich sein ständiger Wohnort wurde, war nicht festzustellen. In Auszügen aus den Briefen des Florentiner Gesandten am päpstlichen Hof, Serristori, liest man das Folgende (29. Oktober 1544): »Pietro Strozzi nimmt seine Gattin mit nach Frankreich, Roberto wird mit der seinigen in Rom bleiben.«[3]) Damals waren sie also seit einer gewissen Zeit in Rom.

---

[1]) Ein Bildnis Pietro Strozzis, das offenbar von Tizian herrührt, ist in Kopien erhalten, so im Gang der Uffizien zum Pitti.

[2]) Arch. Mediceo Filza 2964 c. 218 v. und 222.

[3]) Ms. Strozzi-Uguccioni Nr. 99, c. 44.

Der Palast, den sie bewohnten, lag im Borgo, unweit der Engelsburg. Eben zu jener Zeit hatte er einen erlauchten Gast zu beherbergen die Ehre gehabt: Michelangelo Buonarroti, der in schwerer Erkrankung, während des Sommers 1544, dort treulich verpflegt wurde. Diese Tatsache ist ebenso bekannt, wie die königliche Gabe, mit der der Bildhauer seinem Gastgeber dankte[1]): er machte Roberto Strozzi die beiden Sklaven vom alten Julius-Grabmal zum Geschenk, die dieser dann an den Konnetabel Montmorency weitergab. Der Palazzo Strozzi in Rom war wegen einer seltenen Waffensammlung berühmt, die einen vorwiegend ethnographischen Charakter trug, in der man vor allem kostbare Stücke aus den neuentdeckten Ländern bewunderte.[2])

In einer solchen Umgebung wuchs Clarice auf. Von ihr selbst hören wir nichts bis zu dem Moment, da sie der römischen Gesellschaft interessant wurde, d. h. ihrer Vermählung. Am 10. April 1557 schrieb der Gesandte Bongianni Gianfigliazzi an Cosimo I.[3]): »Roberto Strozzi hat eine seiner Töchter mit dem Herrn Cristofano Savello verheiratet; die Mitgift beträgt zehntausend Dukaten bar, zweitausend in Schmucksachen und Geschenken. Gestern früh sind Roberto und sein Schwiegersohn von hier fortgereist und nach Bagnaja bei Viterbo . . . gegangen, wo sich alle Damen und der Hausstand der Strozzis befinden. Dieser Platz ist ihnen vom Kardinal Montepulciano auf ihr Ansuchen eingeräumt worden. Man erzählt, er habe eine zweite Tochter an Herrn Adriano Baglione verheiratet, jedoch bis jetzt ist nichts davon veröffentlicht. Doch erzählte man es als sicher auf der Börse, wo die Neuigkeiten gemacht werden.«

Bagnaja, wo Claricens Vermählung stattfand, ist die herrliche Villa, die einen der schönsten Gärten Italiens besitzt und heute der Familie Lante gehört.

Der geschäftliche Teil war tags zuvor, am 8. April 1557, im Studio eines Notars von Roberto Strozzi und Cristoforo Savelli erledigt worden. Dieser Ehekontrakt ist erhalten[4]); er enthält nur die üblichen geschäftlichen Abmachungen. Die Mitgift betrug in Wirklichkeit dreizehntausend Skudi, in bestimmten Raten zahlbar; ferner verpflichtete sich Roberto Strozzi, den Rest zu übergeben, »wenn die Ehe vollzogen wird; in entsprechend vielen Pretiosen, Ringen, Ketten und sonstigem Goldschmuck, welche der Frau Clarice verbleiben und deren Wert von zwei Sachverständigen, die nach Übereinkunft der Parteien gewählt werden, geschätzt werden soll«.

Die Neuvermählte wird ihren Wohnsitz im alten Palast der Familie ihres Gatten genommen haben; dem düstersten, trotzigsten und stolzesten, den die Stadt aufweist — eingebaut in das antike Marcellustheater; jenem Palast, der kürzlich öffentlich versteigert worden ist.

Aus der Ehe ging eine Tochter hervor, Giulia, die Don Lodovico Orsini heiratete. Sie scheint nur dieses Kind gehabt zu haben.[5])

Das einzige Dokument, das ein wenig von Claricens Art und Wesenheit offenbart, ist das letzte, das überhaupt von ihr Kunde gibt: ihr Testament.[6]) Sie lag

[1]) Siehe die Briefe Luigi del Riccios an Roberto Strozzi, bei Gaye, Carteggio II, 296.

[2]) Boissard, Romanae Vrbis topographiae et antiquitatum t. I (1597) f. 5. Boissards Aufenthalt in Rom fällt nach Michaelis (Jahrbuch d. Archäol. Instituts V, 1890 S. 7, vgl. S. 58) in die Jahre 1555—1561.

[3]) Mediceo Fa. 3277 c. 7 v.

[4]) Archivio Notarile e storico comunale di Roma. Sez. I, Vol. 464 f. 927. Ich bin Herrn Dr. Orbaan für Vermittlung einer Kopie zu Dank verpflichtet.

[5]) Litta, Fam. Savelli, ist hier ganz unzuverlässig.

[6]) Ms. Uguccioni-Strozzi, Nr. 97, c. 115.

schwer krank im Hause ihres Bruders Leone auf dem Caelius; am Krankenbett stand ihre Mutter Maddalena und als Zeugen mehrere Karmelitermönche vom Kloster S. Martino ai Monti, mit ihrem Prior an der Spitze. Also verfügte Clarice, unter Voraufsendung der üblichen Gebete und Formeln. Beigesetzt zu werden wünscht sie in S. Giovanni in Laterano. Sie hat die freie Verfügung über den zehnten Teil ihrer Mitgift; davon sollen »zur Befreiung ihres Gewissens« einige Schulden bezahlt werden: siebenunddreißig Skudi an den Schneider Hieronymus Vacca, fünf Skudi und einiges an den Parfümeur Curtius beim Campo de' Fiori. Dann folgen eine Reihe von Geschenken an die Mägde, an deren erster Stelle die Venezianerin Valeria genannt ist, die Tochter ihrer Amme und seit elf Jahren bei ihr in Diensten, bedacht mit einer Mitgift für den Fall ihrer Vermählung. Es folgen Stiftungen für Kirchen und Klöster, darunter S. Paolo zu Orvieto; waren doch zwei von Claricens Schwestern dort Nonnen. Die Nutznießung des übrigen Teiles ihres Vermögens bleibt ihrem Gatten (der in bedrängter Lage war und seine Besitzungen zum Teil hatte verkaufen müssen); als Haupterbin wird die Tochter Giulia eingesetzt.

Am 11. März 1581 wurde dieses Testament abgefaßt. Drei Tage später ist Clarice Strozzi-Savelli gestorben.

Das Bild, das Tizian am Ende ihres zweiten Lebensjahres von ihr gemalt hatte, verblieb in der Familie, der sie entstammt war. Jahrhundertelang war es eine Zierde des Palastes in Rom. Einmal aber ward es in der Öffentlichkeit gezeigt. Das geschah etwa im Jahre 1641, und zwar anläßlich der öffentlichen Kunstausstellung, die am Tage von S. Giovanni Decollato unter der Vorhalle dieser Kirche veranstaltet zu werden pflegte.

Über diese Episode hat uns der Zufall unterrichtet, an Stelle der trockenen Tatsache ein Novellenstückchen darbietend, das hier mitgeteilt sei.[1])

Dessen Helden sind Tizians Bild und Lorenzo Magalotti, einer der gefeiertsten Schöngeister des ausgehenden XVII. Jahrhunderts, dessen »lettere famigliari« damals ebenso viel gelesen wurden, als sie heute — zu Unrecht — vollständig vergessen sind. Im Februar 1706 wandte sich Magalotti an den hochgelahrten Antiquar Monsignor Lorenzo Strozzi in Rom mit der Anfrage, ob Tizians Original in seinem Hause sich befände, und der Bitte, es für ihn kopieren zu lassen. »Im Palast«, so schreibt er von Florenz aus, »kam mir der Wunsch, wie mir dieses Bild wieder einfiel, das ich einst gesehen. Ich war auf dem Arme des Kavaliers meiner Mutter, mit der ich die Loggien von S. Giovanni Decollato am Tage seines Festes besuchte. Nie ist es mir wieder aus dem Kopf gegangen, so sehr gefiel es mir in jenem Alter — ich war höchstens vier Jahre[2]) —, und es prägte sich mir so fest ein, daß ich es malen könnte. Und zum Beweis der Wahrheit: das Mädchen ist in Weiß gekleidet, mit einer goldenen Kette gegürtet; unten hängt eine Uhr daran und reicht ihr fast auf den Fuß herunter. Jetzt denken Sie mich bei einer Lüge zu erwischen, da ich doch vorher gesagt habe, daß mir das Bild im Palast wieder ins Gedächtnis kam. So ist's, mein Herr, und zwar rief es mir eine ganz elende Kopie zurück, aber eine Kopie nur von den Hüften aufwärts und in einem kleinen Oval. Und noch andere Beweise kann ich Ihnen für den enormen Eindruck geben, den das Mädchen auf meine Phantasie gemacht hat. Sie mögen glauben, daß es damals in S. Giovanni Decollato niemandem einfiel, mir zu sagen, daß sie von Tizian gemalt sei. Ich besinne mich wohl, daß, wie der Kavalier meiner Mutter

[1]) Magalottis Briefe, wieder abgedruckt bei Bottari, Raccolta di lettere, t. V (Rom 1766), S. 213ff.

[2]) Er war 1637 geboren; das erzählte Ereignis fällt also etwa ins Jahr 1641.

mich bei ihrem Anblick in Ekstase sah, er mir wörtlich sagte: ‚Dieses Fräulein ist von der Hand des größten Meisters, der je auf der Welt gewesen ist'; und ich weiß wohl, daß ich bei der Gelegenheit darüber reflektierte, es müsse also zwischen Malen und Malen ein großer Unterschied sein. Und doch: alle die vielen Male, die ich an dieses Bild dachte, habe ich es stets als ein Werk von Tizian betrachtet; das heißt soviel als: ich hatte mir davon eine so deutliche Vorstellung bewahrt, daß ich mir über den Stil des Meisters ohne jedes Schwanken klar war. Und in den letzten Tagen, wie ich jene Kopie in einem Zimmer nahe den Gemächern, die jetzt der Prinz bewohnt, sah, ... sagte ich sogleich: Schau', da ist ja eine Kopie nach einem herrlichen Bild von Tizian« usw.

Monsignor Lorenzo Strozzi beeilte sich, dem Wunsche zu willfahren, und ein Jahr später sah sich Graf Magalotti im Besitz der Kopie, die der ihm vom Großherzog empfohlene Maler Lesma, Neffe von Livio Meus, angefertigt hatte. Man war in Florenz entzückt, ein Werk Tizians kennen zu lernen, das man als ein Wunder ohnegleichen ansah.

Spät, erst im Anfang des XIX. Jahrhunderts[1]), ist Tizians Original selbst von Rom nach Florenz in den von Filippo Strozzi erbauten Familienpalast überführt worden; in effigie hat Clarice die Stadt ihrer Vorfahren betreten und deren Marmorabbilder begrüßen können.

[1]) Platner und Bunsen, Beschreibung Roms III, 3, S. 470.



Abb. 1
Holzmodelle von Hans Kels
Nürnberg, Germanisches Museum

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN RENAISSANCEMEDAILLE

VON GEORG HABICH

I

ALBRECHT DÜRER UND DIE ANFÄNGE

Die Vorgeschichte der deutschen Schaumünze reicht weit zurück, und keineswegs klar zutage liegen die Ausgangspunkte ihrer Entwickelung. Denkmünzartige Prägungen kannte schon das Mittelalter: Kurantmünzen mit inschriftlichen oder bildlichen Anspielungen auf Zeitereignisse, die etwa dem Begriff unserer Geschichtstaler entsprechen, kunstgeschichtlich jedoch nichts mit der späteren Medaille zu tun haben.[1])

Auch die *geprägte* Schaumünze ikonischer Art, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts aufkommt, aber ebenfalls schon im Mittelalter vereinzelte Ansätze zeigt, kann nur in bedingtem Sinne als Vorläufer der Renaissancemedaille gelten. Ein Ableger der Kurantmünze, erscheint sie ziemlich gleichzeitig mit der münzgeschichtlich wie kulturgeschichtlich gleich bedeutsamen Neuerung, das Bildnis des Prägeherrn nicht mehr in der allgemeinen heraldischen Typik, sondern ausgestattet mit individuellen Zügen auf die Landesmünze zu setzen.

Ein Produkt der »Münze«, wie es die Prägemedaille war, blieb sie, wenn auch keineswegs ein Vorrecht, so doch eine Vorliebe der münzberechtigten Stände. Gleich-

[1]) Sallet, Münzen und Medaillen S. 174, Menadier, Deutsche Münzen III, S. 89 (Schowelpfennige), vgl. auch Dannenberg, Zeitschr. f. Num. XIII, 322.

wohl kommen auch private Prägungen von Schaumünzen, so besonders in Oberdeutschland, vereinzelt vor. Indessen verleugnet die Prägemedaille ihren Ursprung nie; stets behält sie ihren münzartigen, talermäßigen Charakter, selbst dann, wenn sie, wie dies später nicht selten vorkam, nach dem Vorbild von Gußmedaillen entwickelten Stils gearbeitet ist.[1])

Erst spät, gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, als das gesunde Wechselverhältnis von Stil und Technik zu schwinden begann und an die Stelle einfacher Handwerklichkeit die Finesse trat, kann man von einer gegenseitigen Beeinflussung von Prägung und Gußmedaille reden. So, wenn Tobias Wolf mit miniaturistischem Geschick den Charakter des flachen Stempelschnittes in »Stechstein« wiederzugeben sich bemüht, oder umgekehrt Valentin Maler in seinen Prägemedaillen den Eindruck des subtilen Wachsmodells beibehalten möchte. Das sind späte Verwirrungen der Stilbegriffe. In den Anfängen der deutschen Medaille ist die Scheidung eine reinliche, gerade im Beginn kann von prägemäßigen Zügen am wenigsten die Rede sein. Zeitlich genommen, mag man Prägemedaillen, wie die schönen Schautaler Kaiser Maximilians, als Vorläufer der Renaissancemedaille bezeichnen. Eine *Vorstufe* im Sinne der kunstgeschichtlichen Entwickelung bilden sie jedoch nicht.

Die deutsche Renaissancemedaille im eigentlichen Sinne stellt sich dar als ein Produkt der Metallgußtechnik, und zwar teilt sich unter diesem Gesichtspunkte die große Masse ziemlich scharf in zwei Gruppen: Erzeugnisse des derben Rot- und Gelbgusses und solche des Feingusses in edlen Metallen. Dies scheint äußerlich, deutet aber weiter über das Handwerkliche hinaus auf die künstlerischen Ursprünge der Medaille, die teils im Gebiet der Bildhauerei, teils im Goldschmiedehandwerk zu suchen sind. Und zwar gilt für Nürnberg, die erste und fruchtbarste Pflegestätte, daß hier die hochentwickelte Goldschmiedekunst den Ausgangspunkt bildet, während in Augsburg, der anderen Wiege der Medaillenkunst, sich die Bildhauer, und zwar Kleinplastiker, wie Hans Schwarz und Hans Daucher, des jungen Kunstzweigs annehmen. Der Stilunterschied zwischen beiden Gruppen ist handgreiflich. Willkürlich dagegen ist die landläufige, in den Katalogen beliebte Unterscheidung nach den Materialien, in denen die alten Medailleure arbeiteten: die Einteilung nach Holz- und Steinmodellen. Die in Kalkstein geschnittenen Porträtmedaillons eines Hans Daucher haben mit den Steinmodellen der Flötner-Gruppe so wenig gemein wie die ungefügen Schnitzwerke des Hans Schwarz mit den Buchsmodellen der Kels.

Für den Bildhauer gab es trotz der zunftmäßigen Enge keine Beschränkung auf ein Material. Aber auch der Goldschmied hatte die freie Wahl zwischen Holz, Stein und Wachs. Seit alters pflegte man Goldschmiedemodelle in Stechstein oder in Buchs- und Birnbaumholz zu schneiden.[2]) Das beste dieser Art, was uns in Originalen oder

[1]) Es ist dies der Fall z. B. bei den vielbewunderten Prägungen des Kardinals Matthäus Lang von Salzburg, des Bischofs Bernhard Cles von Trient und des Grafen Sigismund von Dietrichstein, wonach das reiche Ergebnis von Domanigs Studie über die ältesten Medailleure in Österreich (Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XIV, S. 12) sich in einigen Punkten verschiebt. Über Modelle für die Taler Kurfürst Friedrichs des Weisen von Lukas Cranachs Hand, in Stein geschnitten, s. Michaelson, Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1900, S. 271.

[2]) Die Bevorzugung der Wachsbossierung bezeichnet den Beginn des Verfalls. — Merkwürdig und für die Fälschungsfrage wichtig ist hier eine Notiz des alten Stetten (Kunst- und Handwerksgeschichte, Augsburg 1788, Bd. II S. 280): »Hundert Jahre hernach (um 1630) lebte hier (in Augsburg) ein Künstler von ebendieser Art (wie die alten Holzkonterfetter), welcher in einem schönen Medaillon 1634 das Porträt des damaligen Stadtpflegers Paul von Stetten ge-


Abb. 2
Wappen von Pfalz-Veldens
Steinmodell, München

Bleigüssen erhalten ist, geht heute unter dem Namen *Peter Flötners*. Selten sind diese Kleinmeistersachen so deutlich signiert wie das reizende Zifferblatt des Vitus Kels im Hamburger Museum (Variante im Nationalmuseum in München).[1] Aber sicherlich sind ungenannt die besten Namen in diesen Kleinkunststücken vertreten. Auch die zierliche Holzgarnitur mit den vier Frauenfiguren im Germanischen Museum, (Abb. 1), Goldschmiedemodelle feinsten Stils, wurden dem Flötner zugesprochen; wie aber die Signatur H K beweist, ist der Urheber vielmehr Hans Kels, den wir ja auch als einen Hauptmeister der Medaillenkunst kennen.[2])

Seltener haben sich echte *Stein*modelle von Goldschmiedearbeiten erhalten. Ein gutes Original von einer der Peter Flötner zugeschriebenen Landschaftsplaketten, sonst nur in Blei oder allenfalls in Bronze bekannt, besitzt das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, während die wohlerhaltenen Steinschnitte zu dessen »*Caritas-*« und »*Justitia-*«Plaketten im Wiener Hofmuseum liegen.

Für den zünftigen Goldschmied, dem der Modellschnitt in Holz und Stein geläufig war, bedeutete die Medaillenkunst lediglich eine Anwendung seiner alten Handwerksgepflogenheiten auf die Bildnisdarstellung, das »Konterfetten«, wie der Ausdruck lautet. Eine nicht zu unterschätzende Vorübung bildete das Stechen und Schneiden der Siegel, für die Heraldik der Medaillenreverse sowohl, wie für die Behandlung des Reliefs im kleinen Maßstab im allgemeinen. Die Fertigkeit, ein Siegel aus freier Hand zu graben, wobei man sich sowohl beim Hochschnitt wie auch bei der Arbeit im Negativ zumeist harten Materials bediente, gehörte in der Goldschmiedezunft zu den vorgeschriebenen Proben des Meisterstücks.[3])


Abb. 3
Siegel des Pfalzgrafen Johann von Spanheim

schnitten hat.« Das erwähnte Stück, ein sorgfältig geschnittenes Buchsmodell, befindet sich noch im Besitz der Familie, bei Herrn Baron Fr. von Stetten in Augsburg. Es ist typisch für eine ganze Gruppe von Buchsmodellen, die bald als echt, bald als »moderne Falsifikate« angesprochen werden.

[1]) Brinckmann, Hamb. Mus. f. K. u. G. S. 716.

[2]) Siehe Helbings Monatshefte 1903 S. 9 und 62 f.

[3]) Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs II S. 25. Weiß, Handw. d. Goldschmiede in Augsburg S. 49.

Wie nahe sich Medaille und Siegel berühren, lehrt beispielsweise die in Abb. 2 wiedergegebene Wappenkomposition einer Medaille des Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken, ein Hochschnitt in Solnhofer Stein (im Münzkabinett zu München). Als eines der schönsten deutschen Renaissancesiegel, das zugleich zeigt, welche Ansprüche auch im Porträt kleinsten Maßstabs an den Siegelstecher gestellt wurden, darf das Reitersiegel des Pfalzgrafen Johann von Spanheim (Abb. 3) gelten; ein Reitermonument im kleinen, das an Dauchers schönste Rittergestalten erinnert, zeitlich und stilistisch indes der Art des Kels näher steht.

Wie bei den alten flandrischen und italienischen Medaillen, finden sich demgemäß in den frühen deutschen Schaumünzen ausgesprochen siegelmäßige Züge und Rudimente des sphragistischen Stils. Als Beispiel diene eine Medaille des Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra, des bekannten Gönners von Tilman Riemenschneider, eine Inkunabel der deutschen Medaillenkunst (Abb. 4). Dem fast noch gotisch zu





Abb. 4
Lorenz von Bibra, Bischof von Würzburg (1511)

nennenden Porträtkopf dient als Rückseite ein kleines Sekretsiegel mit konvex gebogenem Wappenschild, umgeben von siegelmäßigem Rankenwerk und einer Umschrift, die sich aus gotischen Elementen und Antiqua seltsam genug zusammensetzt.

* * *

Im Anfang der Geschichte der deutschen Renaissancemedaille stehen zwei große Namen, ein Maler und ein Bildhauer: Albrecht Dürer und Peter Vischer. Das ist ein irreführender Zufall. Denn gerade im Gegensatz zur italienischen Medaille, deren Schöpfer ein bahnbrechender Meister der Malerei war, und die auch fernerhin zur großen Kunst in naher Beziehung blieb, fällt die deutsche Schaumünze unter den Begriff der Kleinkunst.

Außerhalb der Entwickelung stehen die drei primitiven Medaillen der Söhne Vischers als eine Gruppe für sich.[1] So unbehilflich sie scheinen, lassen sie das Vorbild Italiens doch nicht verkennen. Nach italienischer Art sind diese Stücke allem Anschein nach in einer Stukko- oder Gipsmasse geschnitten, und zwar direkt negativ, die Köpfe sowohl wie die Schrift; daher der derbe, aber auch so frische Charakter, der Eindruck des Improvisierten, den sie machen.

Diese zwar bequeme, aber saloppe Manier hat in Deutschland keine Nachfolge gefunden. Sie entsprach nicht dem sauberen Kleinmeisterstil der deutschen Medailleure.

[1] Erman, Deutsche Medailleure S. 18. Abgeb. Seeger, Peter Vischer d. J. S. 9 und 10.


1
2
3
4a
4
5
6
7
8
9a
9
10
11
12



Überhaupt ist der Einfluß der reifen Cinquecentomedaille Italiens auf die deutsche Schaumünze auffallend gering. Einzelne Motive figürlicher wie ornamentaler Art werden wohl gelegentlich übernommen, aber der Stil der einzelnen Meister bewahrt der italienischen Medaillistik gegenüber durchweg streng seine eigene Physiognomie. Das fällt um so schwerer in die Wagschale, als nicht nur die Produkte der fremden Kunst in großer Zahl im deutschen Süden Eingang fanden, sondern früh schon italienische Medailleure in Person über die Alpen kamen. Adriano Fiorentino erscheint schon im XV. Jahrhundert am sächsischen Hofe tätig, Cavalli wurde 1506 von Maximilian I. berufen, aber auch in den freien Städten treten die Welschen auf. 1509 berichtet Peutinger, er habe einen römischen Künstler bei sich, der in der Goldschmiedekunst wie in der Malerei erfahren sei und, wie es scheint, sich auch auf Medaillen verstand.

Albrecht Dürers Betätigung auf dem Gebiet der Medaille bedeutet gegenüber dem gewaltigen Gesamtwerk seines Lebens wenig, und auch für den Entwickelungsgang der Medaillenkunst selbst besagt dies Wenige nicht viel. Nicht an den gestaltenreichen Maler — im Gegensatz zu Pisanellos Medaillen — denkt man bei diesen Gelegenheitsarbeiten; denn als solche müssen wir sie wohl ansprechen. Viel eher erinnern sie daran, daß ihr Urheber *gelernter Goldschmied* war. Die Lehrzeit in der Werkstatt des Vaters war ja, nach seinem eigenen Zeugnis [1]), keine verlorene. Erst als er im Goldschmiedehandwerk »säuberlich arbeiten kunnt«, verließ er die väterliche Lehre, um Maler zu werden. Für die alte Streitfrage nach der Echtheit der Dürermedaillen scheint mir die Tagebuchstelle nicht ohne Belang. Denn um was es sich hier handelt — zunächst sind es die drei bekannten, mit dem Monogramm versehenen Stücke: der fälschlich »*Agnes Dürer*« genannte Idealkopf (Lukrezia?) von 1508, der sogenannte *Wohlgemuth* aus dem gleichen Jahre (Abb. 5) und »*Dürers Vater*« von 1514 —, sind keine Medaillen im eigentlichen Sinne, sondern hohl gegossene Goldschmiedarbeiten schlechthin, wie sie als Zierat in Form von Beschlägen, Füllungen u. dgl. an Schmuckkästchen, Truhen usw. verwandt wurden. Als Applikationen solcher Art charakterisiert sie schon der breite, dünne, überstehende, reifenartige Rand sowie der dünne Guß, der bei guten Exemplaren wenigstens geradezu den Anschein getriebener Arbeit erweckt, zumal echte Stücke nie anders als *einseitig* vorkommen.

Die Originale dieser ungemein zart behandelten Flachreliefs waren zweifellos seicht in Stechstein geschnitten, durchaus goldschmiedmäßig. Leider ist von keinem das Original erhalten. Das angebliche Steinmodell von »Dürers Vater« in Berlin hat sich als Stuckabguß erwiesen.[2]) Einen Ersatz dafür gibt indes das Solnhofer Steinrelief eines weiblichen Rückenakts aus Sammlung Felix, jetzt im South Kensington Museum.[3]) Ein Silberabguß davon befand sich als Beschlag eines alten Schmuckkästchens im Besitz der Nürnberger Familie Imhoff, also noch in seiner ursprünglichen Verwendung.[4]) Dieses Relief schien sogar der Skepsis Thausings einwandfrei. Signiert ist es wie die Medaillen und seinem ganzen Stil nach von diesen nicht zu trennen. Am nächsten kommt die Figur dem weiblichen Kopf der Medaille, der jener, was die Modellierung betrifft, nichts nachgibt, sondern in der ruhigen Ausgeglichenheit seiner zart verschmolzenen Formen noch erheblich darüber hinausgeht. Wie der

---

[1]) Lange-Fuhse, Nachlaß S. 8.

[2]) Siehe Zeitschr. f. Num. XXIII, S. 117 (Menadier).

[3]) Abgebildet Sammlung Felix, Hauptkatalog Nr. 884. Molinier, Histoire de l'art ind. Taf. XXII, I.

[4]) Abgebildet Thausing, Dürers Leben II, S. 49.

Akt, so ist auch die nackte Büste der Medaille ein Nachklang aus Italien. Beide Stücke, das eine aus dem Jahre 1508, das andere von 1509 stammend, sind Resultate seiner Vorstudien für eine idealere Darstellung des Menschen, die Dürer nach der Rückkehr von Venedig so lebhaft beschäftigten und in diesen Jahren (1507) zu den beiden großen Gemälden Adam und Eva, später dann zu der Lukrezia führten. Die Zeichnung zu dem letztgenannten Bilde in der Albertina ist übrigens gleichfalls 1508 datiert. In die Reihe der Dürerschen Frauenköpfe aus den nachvenezianischen Jahren 1506—1509, die durch die Madonna des Rosenkranzfestes, die Eva, die Lukrezia und die Maria des Hellerischen Altars bezeichnet wird, stellt sich zwanglos auch der weibliche Enfacekopf der Medaille. Gerade der Umstand, daß keine direkten Vorlagen für die Medaillen unter den Arbeiten Dürers nachweisbar sind, hätte bei dem eminent düreriscshen Charakter gerade dieses Stückes, wie auch des sogenannten Wohlgemut — bei letzterem denkt man an die Charakterstudien zu dem »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« (1506) —, Thausing und seine zweifelsüchtigen Nachfolger abhalten sollen, die Stücke als Fälschungen des XVII. Jahrhunderts zu verdächtigen. In ihrer Art stehen die drei Dürer-Medaillen allein. Sie haben keine Schule gemacht und durch ihren besonderen Charakter als Goldschmiedstücke unterscheiden sie sich sehr bestimmt sowohl von der bald darauf einsetzenden Augsburger und Nürnberger Medaillenproduktion, wie von der gleichzeitigen Reliefplastik kleinen Maßstabs überhaupt.



Abb. 5
Unbekannt. Medaille von Albrecht Dürer
Sammlung M. Rosenheim, London

Es bleibt das Verdienst Sallets, die drei genannten Medaillen zuerst mit Bestimmtheit für Werke Dürers erklärt zu haben.[1]) Erman hat als vierte ein ovales Schaustück auf *Jakob Fugger* aus Gründen des Stils diesen angereiht (Abb. 6). Meines Erachtens mit Unrecht. Der Gedanke an Dürer lag ja nahe; stand der Meister doch in nahen Beziehungen zu dem großen Kaufherrn, und auch soviel ist sicher, daß es sich bei der Medaille um ein kleines Meisterwerk der Porträtkunst, Dürers würdig, handelt. Was indes gegen seine Autorschaft spricht, sind gerade der Stil und die Mittel der Darstellung. Das Relief ist zwar flach, aber nicht eigentlich flächig im Sinne der Dürermedaillen. Die ruhige Ausgeglichenheit der Übergänge fehlt. Dagegen tritt die stoffliche Behandlung stark hervor. Wie das ausgezeichnete Exemplar im Münchener Kabinett, nachdem es kürzlich von einem entstellenden Bronzeüberzug befreit worden, mit Sicherheit erkennen läßt, handelt es sich eben nicht um einen Steinschnitt, sondern um eine allerdings ganz ausnahmsweise feine, geistreiche und wohlerhaltene *Wachsbossierung.* Deutlich erkennt man allenthalben die Spur des Bossierholzes, in den Faltenzügen der Stirn, in der Zeichnung der Augenlider, wie namentlich auch in dem bestimmt hingedrückten Mund. Bei aller Meisterschaft aber ist der Vortrag trocken, die Behandlung spitzig.

[1]) Untersuchungen über Albr. Dürer; vgl. neuerdings besonders Buchenau, Blätter für Münzfr. 1901. S. 163.



Abb. 6
Jakob Fugger der Reiche
Posthume Medaille von Valentin Maler

Dazu kommt, daß auch die inschriftliche Bezeichnung »JACOB FUGGER DER ELTER«, wie schon J. V. Kull [1]) bemerkte, aus genealogischen Gründen auffallen muß. Kurz, alles weist darauf, daß man es nicht mit einer dem Dargestellten — Jakob Fugger starb 1525 — gleichzeitigen, sondern erheblich späteren Arbeit zu tun hat. Stil und Technik weisen auf den späteren Nürnberger Medailleur Valentin Maler (tätig um 1580). Den Beweis für seine Autorschaft liefern die Charaktere der Umschrift. Maler bediente sich feststehender Punzenlettern, die wir auf der Fuggermedaille wiedererkennen. Zum Vergleich diene seine schöne Medaille auf den Bischof Johann von Speyer (Abb. 7), übrigens gleichfalls ein posthumes Medaillenporträt. — Trotz ihrer späten Entstehung bleibt die Fuggermedaille eine der eindruckvollsten Leistungen der deutschen Medaillenkunst. Mehr als irgendeine andere Darstellung entspricht sie der bedeutenden Vorstellung von dem weltumspannenden Geist des großen Kaufherrn. Zähe Willenskraft, zielbewußte Entschlossenheit und ein gut Teil Verschlagenheit, ja Verschmitztheit vereinigen sich hier zum Ausdruck einer hohen Lebensenergie, die den großen Gewaltherrschern der italienischen Renaissance nichts nachgibt. Dürers Fuggerporträt (in der Pinakothek) ist ein treuer Hausvater, wohl auch ein kluger Geschäftsmann mit klarem Blick, hier dagegen steht der skrupellose Realpolitiker vor uns, der ein Herrscher war über Kaiser und Könige.



Abb. 7
Johannes II., Bischof von Speier
Posthume Medaille von Valentin Maler

Da es Dürer nicht war, wer sonst hat dem Medailleur das Vorbild geliefert? Eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein (Berlin) von ähnlich prägnanter Auffassung und demselben markanten Umriß weist wenigstens die Richtung, in der es zu suchen ist. Vielleicht führt der Kiliansche Stich in der Pinakotheka Fuggerorum Tafel IX zum Nachweis des Originals. Er steht, wie schon Kull sah, der Medaille überaus nahe und gibt ein Patrizierbild durchaus im Habitus der Wende des XV. Jahrhunderts.[2])

Von Erman unbeachtet blieb ein Steinmodell der Sammlung Felix (Abb. 8), ein weibliches Bildnis im linken Profil, das schon von dem früheren Besitzer als Arbeit Dürers angesprochen wurde. Silberabgüsse davon befinden sich in der Sammlung Goethe in Weimar und im South Kensington-Museum, so daß also eine moderne Fälschung, an die man wohl auch schon gedacht hat, ausgeschlossen ist. Das Stück

[1]) Münzen und Medaillen des Hauses Fugger, S. 46.

[2]) Vgl. Domenicus Custos, Fuggerorum et Fuggerarum imagines (1593) Taf. VI.

bietet viele Berührungspunkte mit den Dürermedaillen, besonders mit der von Dürers Vater und trägt auch dieselbe Jahreszahl wie diese: 1514. Der äußere Zuschnitt mit dem ringförmigen Rand und dem eng in den Raum gestellten Brustbild ist hier wie dort derselbe. Auch beachte man die Zifferformen der Jahreszahl. Gleichwohl liegt etwas Fremdes in der kameenartigen, strengen Silhouette dieses Steinschnitts; ein italienischer Einschlag, wie ich glaube. Dennoch trägt das Stück auch ohne die Beglaubigung des Monogramms Dürersche Züge genug, um seine Originalität über etwa bestehende Zweifel zu erheben.

Auf ein Modell von Dürer, zum mindesten auf einen zeichnerischen Entwurf von seiner Hand geht ferner, wie ich glaube, eine leider nur in ziemlich üblen Nachgüssen erhaltene Medaille auf Willibald Pirckheimer zurück (Abb. 9).[1])

Ein alter, übrigens wenig scharfer Bleiguß im Maximiliansmuseum zu Augsburg trägt das Monogramm, und zwar übereinstimmend mit den drei besprochenen Medaillen in großer erhabener Schrift links im Felde. Echt Dürerisch ist das stattlich aufgefaßte Brustbild, das mit der bekannten Kohlezeichnung in Paris[2]) in den Zügen sowohl wie im gesamten Arrangement so sehr übereinstimmt, daß diese geradezu als Studie zu der Medaille gelten kann (Abb. 10). Das überaus flach gehaltene und breit angelegte Relief steht, soweit die schlechten Nachgüsse ein Urteil zulassen, mit den anderen Dürermedaillen in vollkommener Übereinstimmung; ebenso die räumliche Anordnung des Brustbildes. Auch hier fehlt es nicht an goldschmiedmäßigen Zügen. Die Art, wie der Laubkranz Blatt um Blatt ziseliert scheint, so daß der Kranz wie aufgelötet wirkt, wie das Spruchband mit seinem Rollwerk ein frei aufgehängtes Schild imitiert, das ist ganz im Geist der Feinschmiedekunst. Im übrigen findet sich der Kranz, oder, genauer gesagt, die beiden zusammengebogenen Zweige sehr ähnlich in den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Abb. 11). Hier wird das Laubwerk von einem Putto emporgehalten, einem Schilde, dem italienischen Wappenschild der Medaille nahe verwandt, als Rahmen dienend. Für das Wappen selbst liegt Dürers Exlibris für Pirckheimer zur Vergleichung am nächsten. Die heraldische Stilisierung der Birke, insbesondere die schön geschlossene Blätterkrone, ist hier dieselbe wie auch auf dem sogenannten Pirckheimerschen Büchertitel (Abb. 12). Ein ständiges Requisit in Dürers Ornamentik bildet endlich die Tafel mit den aufgerollten Rändern (vgl. den Triumphwagen Kaiser Maximilians B. 139, Scherer Taf. 311). Eine direkte Nachahmung der Medaillenrückseite findet sich auf einem acht Jahre später entstandenen Gemälde aus Dürers nächster Nähe, dem Doppelporträt des *Hans Straub* und der *Barbara Pirckheimer*, der jüngsten Tochter Willibalds (Abb. 13).

Mag auch der Geschmack des ganz in italienischem Geiste lebenden Bestellers auf die Gestaltung der Schaumünze nicht ohne Einfluß geblieben sein, so fügt sich das feine Stück Goldschmiedekunst doch vortrefflich in die Entwicklung, die Dürers Ornamentik um jene Zeit gewann, da er mit den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians den Höhepunkt seines Dekorationsstils erreicht hatte. Der Ballast von spätgotischem Kräusel- und Rankenwerk, mit dem unser Meister von der Lehrzeit her so schwer beladen war, wird abgeworfen. Neue Motive von einer feinen

[1]) Abgebildet bei Doppelmayer, Nachricht von Nürnberger Künstlern, Taf. XV. Nachgüsse in den Kabinetten zu Wien, Berlin und im Germanischen Museum. Ein Nachschnitt in Perlmutter, signiert HSR, im Kaiser Friedrich-Museum, Bode-Tschudi Nr. 1112. Siehe auch Jahrb. d. K. S. (Wien) 1895. Bd. XVI, S. 72.

[2]) Lippmann, Handzeichnungen Dürers Nr. 376 (Samml. Robert-Dumesnil).

Klassizität treten auf, der Lorbeerzweig, edlere Schildformen usw., kurzum, die Frührenaissance hält ihren Einzug auch in die Werkstatt des deutschen Goldschmieds.

Mit Sicherheit teile ich Dürer endlich ein berühmtes Prunkstück der Medaillenkunst zu, die herrliche Medaille auf Kaiser Karl V. (Abb. 14). Dürers Autorschaft an dieser offiziellen Denkmünze der Stadt Nürnberg ist urkundlich bezeugt. Merkwürdigerweise ist der betreffende Akt, ein Korrespondenzprotokoll im Nürnberger Kreisarchiv[1]), bisher so gut wie unbeachtet geblieben, obwohl er bereits von Baader[2])



Abb. 8
Steinmodell. Albrecht Dürer zugeschrieben

im Auszug mitgeteilt wurde, und auch Thausing[3]) Bezug darauf nahm. Im Jahre 1520 gedachte der Rat dem neuen Kaiser, der ein Jahr zuvor den Thron bestiegen hatte und dessen Besuch demnächst zu gewärtigen war, ein Geschenk zu machen in Gestalt einer »tapferen ansehnlichen Münz«. Zu den Stempeln hatte *Albrecht Dürer*, beraten von *Willibald Pirckheimer*, »ein sauber und merklich (werklich?) Fisir gestellt«. Dieser zeichnerische Entwurf wurde in Holzschnitt vervielfältigt[4])

[1]) Nr. 81 Fol. 137.

[2]) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs II S. 39.

[3]) Dürers Leben Bd. II S. 161.

[4]) Offenbar um das Original vor Verlust zu schützen. Solche Entwürfe blieben wohl auch auf dem Papier stehen, wie die Celtesmedaille, die Dörnhöfer kürzlich veröffentlicht hat (Mitt. d. Ges. für vervielfältigende Künste 1903).



Abb. 9
Willibald Pirckheimer, Medaille von 1517
Albrecht Dürer zugeschrieben

und ein Abdruck davon an Lazarus Spengler, den Geschäftsträger des Rats, nach Augsburg gesandt, damit sich dieser bei dem Hofhistoriographen Johannes Stabius vergewissere, ob in Devise und Wappen kein Versehen walte. Der Brief gibt einen Einblick in das Gefühl der Unsicherheit, das der löbliche Rat der deutschen Stadt gegenüber dem spanischen Zeremoniell der neuen Majestät hegte. »Ob der Königlichen Majestät Namen und Wappen, zu oberst[1]) in der zall Neuntzehene Recht steen vnd gemacht seien[2]) und in solcher Ordnung nacheinander gehen«; also eine ganze Wappenkette, deren heraldisch richtige Folge zu finden Schwierigkeiten bereiten mochte. Insbesondere soll der Vertrauensmann erkunden, »ob es mit den zwei Säulen (des Herkules), zwischen welchen ein Kron gesetzt ist, samt der durchgezogenen Schrift mit den Worten ‚Noch weiter' (Spruchband mit plus ultra) ein Grund hab und bei Königlicher Majestät in Manier und Gebrauch sei«; ferner wie der Reichsadler jetzt ausgestattet werden soll usw.

Nach Eintreffen von Spenglers Antwort wurden die Stempel in Arbeit gegeben »*mit dem Bildnis des Kaisers und den Wappen des Reichs, der kaiserlichen Erblande und Königreiche*«. Die geprägte Münze, »daran nicht der Wert,

[1]) D. h. auf dem Entwurf des »obereysens« (Aversstempels), der in dem Holzschnitt offenbar *über* dem des Reverses stand.

[2]) So der genaue Wortlaut nach einer von Dr. Brabant gütigst vorgenommenen Revision der Stelle.

sondern die Arbeit und Kunst anzusehen ist«, soll dem Kaiser beim Einzug überreicht werden.[1]) Soweit das Protokoll.

Thausing glaubte den gesuchten Holzschnittentwurf in einem Porträt Karls V. vom Jahre 1519 wiedererkennen zu dürfen, das indes nicht einmal als Arbeit Dürers gesichert ist.[2]) Er bezieht die Angabe der Zahl »Neuntzehene« fälschlich auf die Jahreszahl, während sie augenscheinlich die Folge der in dem Projekt *ursprünglich* vorgesehenen Wappenschilde bezeichnet. Was den Holzschnitt betrifft, so beweist die ganze Form des Brustbildes — eine Halbfigur in Vorderansicht mit einer Balustrade als unterem Abschluß — ohne weiteres, daß es sich hier unmöglich um die »Visierung« zu einer Medaille handeln kann. Übrigens stimmt von den Detailangaben des Protokolls so gut wie nichts. In dem großen Vorrat von Schaumünzen Karls V. sucht man denn auch nach einem Stücke, das für Thausings Annahme in Betracht käme, vergebens.

Mit um so größerer Bestimmtheit darf dagegen die



Abb. 10
Willibald Pirckheimer
Handzeichnung von Albrecht Dürer
Berlin, K. Kupferstichkabinett



Abb. 11
Albrecht Dürer
Aus Kaiser Maximilians
Gebetbuch

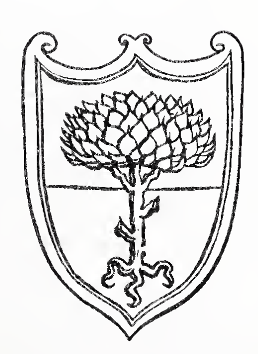


Abb. 12
Albrecht Dürer
Wappen aus Pirckheimers
Büchertitel

[1]) Wenn von der Überreichung schließlich doch Abstand genommen wurde, so geschah dies aus dem zwar äußerlichen, aber zwingenden Grunde, daß Karl V. sich inzwischen in seinem Aussehen völlig verändert hatte; er trug Bart und kurze Haare.

[2]) B. app. Nr. 4, auch Valentin Scherer (Dürer, Stuttgart 1904) setzt das Blatt neuerdings unter die zweifelhaften Arbeiten: Tafel 339.

Medaille von 1521 als die hier in Rede stehende bezeichnet werden, ein kostbares Stück, das sich in Wien in Silber und Bronze, in München in einem vorzüglichen Silberexemplar (wonach die Abbildung) und anderweitig in geringeren Abschlägen erhalten hat.[1])

Die Medaille zeigt des Kaisers Bild und den Reichsadler, dieser von 13, jenes von 14 kleinen Wappenschilden umgeben. Im einzelnen finden sich dieselben beschrieben und erklärt bei Imhoff.[2]) Das Herzschild des Adlers setzt sich zusammen aus den Wappen von Österreich und Burgund, wie Dürers Entwurf annahm. Die



Abb. 13
Wappenkomposition auf der Rückseite eines Porträts des Hans Straub und der Barbara Pirckheimer
Nürnberg, Germanisches Museum

Säulen des Herkules mit durchgezogenem Spruchband und der Krone finden sich über dem Porträt.

So stimmt die Medaille also mit dem Bild, das die Urkunde gibt, bis in alle Einzelheiten, nur daß, wie schon erwähnt, die Zahl der durch die Wappen vertretenen Provinzen, wohl durch Stabius' genauere Kenntnis, eine Veränderung erfuhr. Durch das

[1]) Wie Dr. Domanig mir während der Drucklegung mitteilt, ist er unabhängig von mir zu derselben Anschauung über die Medaille gelangt. — Das Aktenmaterial findet sich, worauf gleichfalls Dr. Domanig mich aufmerksam macht, neuerdings nochmals und zwar ausführlicher mitgeteilt in den von H. Petz publizierten Urkunden aus dem K. Kreisarchiv in Nürnberg: Jahrbuch der Kunsth. Samml. (Wien) Bd. X.

[2]) Sammlung Nürnberger Münzen und Medaillen II, S. 7, Nr. 6.

Münzzeichen der Stadt, ein großes »*N*« in einem Kranz, ist das Stück ausdrücklich als nürnbergisch bezeichnet, und, was das wichtigste ist, es handelt sich wirklich um eine *geprägte* Medaille. Die Zahl 1521 bezieht sich auf den für dieses Jahr nach Nürnberg einberufenen, dann aber wegen Pestilenz verlegten Reichstag, auf dem die freie Reichsstadt den Kaiser zum ersten Male in ihren Mauern zu begrüßen und durch Überreichung des Geschenkpfennigs zu ehren gedachte.



Ein Kapitalstück der Prägekunst und als solches einzig dastehend. Sowohl die erstaunliche Reliefhöhe des auf stark vertieftem Grund stehenden Brustbilds wie der Reichtum der heraldischen Details übersteigen erheblich die Anforderungen, welche man selbst heutzutage an unsere so bedeutend vervollkommnete Prägetechnik zu stellen wagt.

Nur um eine beschränkte Ausprägung konnte es sich handeln. Doch eine »Münz« d. h. eine *Prägung* mußte es sein, keine Gußmedaille; so verlangte es die Würde der Freien Stadt, die damit vor dem Reichsoberhaupt ihre *Münzgerechtigkeit* dokumentierte.



Abb. 14
Karl V. Huldigungsmedaille der Stadt Nürnberg
Nach Entwurf von Albrecht Dürer

Die beiden Stempeleisen hatten sich bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Privatbesitz erhalten. Bei dem Versuch einer Neuprägung, der vor geraumer Zeit auf der K. Münze in München angestellt wurde, gingen sie beim ersten Schlag in Stücke.

Die Ausführung ist keineswegs delikat, sondern biderb genug und durchaus im Geiste des primitiven Eisengrabers, der von den Künsteleien unserer modernen maschinellen Prägebetriebe zu seinem Glück weit entfernt war. Und doch kannte er schon den effektvollen Gegensatz der polierten Fläche zur feinen Granulierung und mit Hilfe jener körnigen Behandlung, die alle alte Heraldik so reizvoll macht, versteht er es meisterlich, die Details auf einfache Weise zu beleben. Wie lustig steht der ganz in energischer Punzentechnik ausgeführte Reichsadler auf dem blanken

Fond, wie lebendig ist das Gekräusel der Schwanzfedern mit dem Stichel herausgebracht! Es ist nötig, bei solchen Kleinigkeiten zu verweilen, um zu ergründen, wodurch die Erzeugnisse des alten Kunsthandwerks sich von den modernen Maschinenprodukten so vorteilhaft unterscheiden. Der alte Eisengraber hielt sich an den Entwurf des Künstlers nur in der Zeichnung. — Das geharnischte Brustbild des jungen Monarchen findet im Werke Dürers, namentlich in den Kaiserbildnissen des Triumphzuges, verwandte Typen; man beachte den geharnischten Imperator mit der Bügelkrone auf den Blättern (Scherer, Taf. 343f. und 346ff.). Überhaupt weist dieses Hauptwerk Dürerscher Heroldskunst auf die kurz darauf entstandene Medaille — man vergleiche das allegorische Adlerrad am Triumphwagen (Scherer, Taf. 311 und 312, B. 139) — deutlich voraus.



Abb. 15
Aus einem Triptychon
Holz. Bamberg, Martinskirche

Seinen eigentlichen Charakter als Prägestück erhielt die Münze indes erst unter der Hand des Stempelschneiders. War es Hans Kraft, der hier mit Dürer zusammen arbeitete? Das Ratsprotokoll nennt seinen Namen nicht, aber vielleicht nur deshalb, weil der berühmte Goldschmied, ein widerspenstiger Bürger, im Hader mit der hohen Obrigkeit lebte. Die Stelle eines offiziellen Münzmeisters an der städtischen Münze war daher zur Zeit unbesetzt.[1]) — Was die Vervielfältigung der Dürerschen Zeichnung durch den Holzstock betrifft, so mag man jetzt auf Grund der Medaille mit größerer Aussicht auf Erfolg unter den Einblattdrucken danach suchen.

Einen erwünschten Beitrag zu Dürers Tätigkeit für die (Nürnberger?) Münze liefert neuerdings A. Peltzer[2]) durch den völlig geglückten Nachweis, daß der Reichsstatthalter-Thaler Friedrichs II. von der Pfalz nach einer Zeichnung Dürers (Lippmann Nr. 293) gefertigt ist. Das Brustbild des Pfalzgrafen steht den Medaillenbildern Karls V. — man beachte die Zeichnung des Harnischs — sehr nahe. Bemerkenswert ist noch die völlig übereinstimmende Stilisierung des Reichsadlers auf der Rückseite; vgl. ferner Lippmann IV. Nr. 432.

Vielfach wurde Dürers Werk, seine Bildnisse sowohl wie seine heraldischen Kompositionen, von gleichzeitigen und späteren Goldschmieden und Medailleuren ausgenutzt. Eine Spezialarbeit wäre nötig, um Dürers Einfluß auf die Kleinplastik seiner Zeit darzustellen, der bei der jüngeren Generation von Bildhauern wie Hans

[1]) s. Gebert, Geschichte der Münzstätte Nürnberg S. 52. Auch Martin Kraft käme in Betracht (s. Baader II. 20).

[2]) Alfred Peltzer, Albr. Dürer und Friedrich II. von der Pfalz S. 44 Taf. III.

Daucher, Loy Hering u. a. schier erdrückend war. Aber selbst die alten Holzschnitzer gotischer Herkunft entzogen sich dem übermächtigen Geiste nicht, wie — *ein* Beispiel für viele — die Christusfigur aus einem Triptychon, Jesus am Ölberg, in der Martinskirche zu Bamberg (Abb. 15) bezeugt [1]), die das ergreifende Blatt der kleinen Passion B. 4 kopiert. Auf ein nach Dürer gearbeitetes Medaillenbildnis hat kürzlich Fr. Hagelstange hingewiesen.[2]) Doch liegen diese Anleihen an Dürers Werk durch gleichzeitige und spätere Künstler außerhalb des Kreises unserer Betrachtung.

NACHTRAG

Während der Drucklegung dieses Aufsatzes unterzieht *S. Montagu Peartree* im Burlington Magazine [3]) die Frage der Dürermedaillen einer erneuten Prüfung. Mit dem gesamten Material wohl vertraut, ist der Verfasser weit davon entfernt, die Arbeiten — zunächst behandelt er nur die drei Medaillen »Agnes Dürer«, »Dürers Vater« und das weibliche Brustbild der Sammlung Felix, ferner auch das Aktrelief [4]) —, wie früher Thausing u. a., als späte Machwerke zu verdächtigen, vielmehr erkennt er ihren echt dürerischen Charakter, sowie die Authentizität der Monogramme voll an. Wenn Peartree dennoch die eigenhändige Ausführung der Steinmodelle durch Dürer anzweifelt und zwischen Konzeption und Ausführung einen Bildhauergesellen einschiebt, der nach Zeichnungen des Meisters, und zwar unter dessen Augen in Nürnberg die plastische Arbeit in »Stechstein« geliefert haben soll, so müssen wir nach dem oben Gesagten Widerspruch erheben, wenn auch die Meinungsverschiedenheit keine erhebliche ist.

Es ist eine Art von Indizienbeweis, auf den sich Peartree stützt. Das Schweigen der literarischen Überlieferung beweist ihm, daß Dürer in plastischen Dingen sich überhaupt nicht versucht habe, und die Medaillenkunst im besonderen sei ihm fremd gewesen, da sonst gewiß einer seiner vielen, für diese neue Kunst interessierten, humanistisch gebildeten Freunde ihm einen Auftrag dieser Art hätte zukommen lassen. Im einen Fall übersieht Peartree die Erwähnung jenes »geschnittenen Kindleins« im Tagebuch der niederländischen Reise [5]), das dem Sprachgebrauch nach zweifellos als eine plastische Arbeit anzusehen und ohne gewaltsame Kommentierung eben nicht aus der Welt zu schaffen ist. Im anderen Fall gibt die Pirckheimermedaille die Antwort.

Auch die bekannte Stelle aus den Briefen Kurfürst Friedrichs des Weisen, die schon Thausing heranzog, beweist nicht, was zu beweisen wäre. Offenbar handelt es sich hier um eine rein technische Frage sehr untergeordneter Art. Gewisse »Pfennige«, die der Kurfürst nach Nürnberg sendet, wünscht er *»beständiger«*, d. h. haltbarer gemacht zu sehen. Also vergängliches oder wenigstens zerbrechliches Material war es, in dem diese »Pfennige« (worunter sehr wohl Porträtmedaillen verstanden sein können, s. Baader II. 20) vorlagen: Abgüsse in Gips, Stukko oder Tonabdrücke. Der Kurfürst wünscht, daß der brüchigen Masse Haltbarkeit verliehen werde, etwa durch Firnissen, Imprägnieren oder Brennen u. dgl. Wenn nun Dürer erklärt, er pflege mit derlei nicht umzugehen, so besagt das gegen seine Fähigkeit als

[1]) Vgl. Bode-Tschudi Nr. 363.
[2]) Mitt. d. Gesellsch. f. verv. K. 1905 Nr. 2.
[3]) Septemberheft 1905, S. 455.
[4]) Jetzt im South-Kensington-Museum (in Morgans Besitz).
[5]) Leitschuh S. 57, 14. Lange-Fuhse S. 121. 4.

Medailleur nicht das Geringste. Wie der Kurfürst dazu kommen mochte, solche chemische und keramische Kenntnisse bei Dürer vorauszusetzen, steht dahin. Tatsache ist, daß Dürers Medaillen nicht nur in *Metall*güssen vorkommen. Für alt und original halte ich das im Berliner Münzkabinett befindliche Exemplar von Dürers Vater, das lange für ein Steinmodell galt, aber bekanntlich aus wachsgetränktem Gips besteht. Ein sehr feiner Abdruck der »Agnes Dürer«-Medaille in geschlemmtem Ton, wenn ich nicht irre, findet sich im Reichsmuseum in Amsterdam. Von dem »*Abguß*« eines Frauenbildes ist die Rede in jenem Briefwechsel mit Friedrich dem Weisen aus dem Jahre 1509, wobei Erman an die sogenannte Agnes Dürer dachte, während das Aktrelief, bezeichnet 1509, der übereinstimmenden Jahrzahl wegen mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Nur die Zeichnungen soll also Dürer geliefert haben. Damit scheint zu stimmen, daß auch bei der Geschenkmedaille für Karl V. — ebenso könnte man den Statthaltertaler Friedrichs von der Pfalz anführen — nur von einem zeichnerischen Entwurf die Rede ist. Peartree übersieht dabei, daß es sich hier um eine *geprägte* Medaille handelt. Lediglich auf das Arrangement, sowie auf die heraldische Richtigkeit kam es bei dem Entwurf an, und da genügte es, ihn auf dem Papier zu besitzen. Die Ausführung d. h. das Schneiden der Stempeleisen mußte Dürer natürlich dem zünftigen Eisengraber überlassen.

Wäre es überhaupt nötig, Dürer die Fähigkeit zu solchen Kleinplastikarbeiten abzusprechen, wozu nicht die geringste Veranlassung vorliegt, so könnte man Peartree vielleicht zugeben, daß *Hans Daucher* unter den gleichzeitigen Bildhauern die meiste Anwartschaft darauf habe. Freilich, ein Nürnberger Aufenthalt des jungen Augsburger Bildhauers, den Peartree zur Erklärung des eminent dürerischen Charakters der Arbeiten notgedrungen annehmen muß, ist weder beweisbar noch auch wahrscheinlich. Was hätte der angehende Kleinbildhauer, der just in den Jahren 1508—1514 in Augsburg selbst, in der Werkstatt des berühmten Vaters und berühmteren Oheims Arbeit in Hülle und Fülle fand, in Nürnberg zu suchen gehabt? — Sein Stil ist augsburgisch und entwickelt sich in gerader Linie aus der dortigen Epitaphplastik[1]), und was er von *Dürer* tatsächlich übernahm, einzelne Motive und ganze Gruppen aus dessen Holzschnitt- und Kupferstichwerk, das war auf jedem Markt und jeder Messe für Geld zu haben.

Es scheint aber, als ob Peartree gerade durch die häufige Wiederkehr Dürerscher Kompositionen in Dauchers Reliefs zu seiner Hypothese verleitet worden sei. Freilich, die großen Nischenreliefs der Fuggerkapelle, für die Dürer notorisch eigene Zeichnungen geliefert und die Peartree als Ecksteine seines Ideengebäudes verwendet, sind erst ganz neuerdings endgültig, wie ich glaube, dem Kreise Dauchers entzogen worden[2]).

Im übrigen sind es vorzugsweise die drei Passionsreliefs (Augsburg, Ulrichskirche) in Dauchers Art, auf die Peartree sich bezieht[3]). Aber die glatte virtuose Meißelarbeit

[1]) Vgl. z. B. die flachen Hintergrundreliefs auf dem Grabmal Bischof Heinrichs von Lichtenau in der St.-Gertrauden-Kapelle des Doms. Aber auch an solche frühe Kleinbildwerke, wie der köstliche Miniaturepitaph Herzog Ludwigs des Gebarteten (München, Nationalmuseum), sei als Vorstufe erinnert. Das kleine Bildwerk aus Solnhofener Stein möchte man übrigens eher einem Siegelschneider als einem Bildhauer des XV. Jahrhunderts zutrauen. An einen Ort gebunden, wie Peartree anzunehmen scheint, war dieses Material gewiß nicht.

[2]) Siehe Mader, Loy Hering (München 1905), S. 35ff.

[3]) Ungleich näher als diese läge für eine stilistische Vergleichung das kleine Steinrelief einer Kreuzigung im Wiener Hofmuseum, das, obwohl es der Dauchergruppe nicht fernsteht, eine mehr malerische Tendenz zeigt.

dieser figurenreichen Bildwerke entbehrt völlig der weichen Fülle, der ausgeglichenen Breite und der zarten Delikatesse, die jene mit Dürers Monogramm bezeichneten Werke so vorteilhaft auszeichnet. Die Schärfe der Form, die das Gewand oft wie geknittertes Papier, die Haare wie mit der Nadel graviert erscheinen läßt, das Gekniffene und Verzogene der Gesichtszüge, das Spitzige der Profile steht in unüberbrückbarem Gegensatz zu der rundlich vollen, pastosen Formgebung Dürers und der malerisch vertriebenen Modellierung seiner von Jugend auf in feiner Treibarbeit und später auf der Kupferplatte in zarter Nuancierung geübten Hand. Man lege die »Agnes«-medaille neben ein gesichertes Werk Dürers, etwa die Diana auf dem Kupferstich des bogenschießenden Apollo (B. 68), und man wird sich bewußt, woher die Subtilität dieses Reliefs stammt: ein mit den dezenten plastischen Mitteln des Goldschmieds aufgehöhtes Kupfer.

Hätte Daucher — noch dazu in seiner Gesellenzeit! — diese Sachen gearbeitet, so bedeutete sein übriges Lebenswerk nur einen großen Rückschritt. Was aber geradezu *gegen* seine Autorschaft spricht, sind seine eigenen Medaillen, die Peartree nicht gänzlich hätte außer acht lassen dürfen. Nur wenige Jahre später entstanden, zeigen sie bei aller Flächigkeit des Reliefs nicht die mindeste Verwandtschaft mit den Dürermedaillen. Es ist bemerkenswert, daß Daucher auf diesen Schaustücken noch in den zwanziger Jahren arabische Ziffern von einer Form verwendet, die — man beachte das Zahlzeichen λ — altertümlicher sind als die Charaktere auf den Dürermedaillen. Auf diesen dagegen, wie auch auf dem Aktrelief, stimmen die Jahrzahlen nicht sowohl in den Typen, als auch ganz eigentlich im Duktus der Handschrift durchaus mit Dürers eigenhändigen Aufschriften auf den zahlreichen Feder- und Kohlezeichnungen aus dieser Zeit.

Aber ist das nicht alles auf Kosten der Dürerschen Vorlage zu setzen, an die sich der junge Daucher eben sklavisch genau gehalten hätte, zumal da er ja, nach Peartrees Meinung wenigstens, unter der Anleitung des Meisters selbst arbeitete? — In dem einen Fall, wo sich Zeichnungen erhalten haben, ist dies ganz und gar nicht der Fall. Peartree — und damit kommen wir auf den wertvollsten Teil seiner Ausführungen — weist nämlich zwei Studienblätter zu dem Rückenaktrelief nach [1]), die jedoch völlig frei, mit ständiger Heranziehung des lebenden Modells offenbar, benutzt sind und lediglich als Vorstudien, nicht aber als Vorlagen, gelten können.

Peartrees Vergleich mit Dürers Holzschnitten, die ja das Monogramm tragen, auch wenn sie von fremder Hand ausgeführt sind, ist schief. Dort hat die Signatur lediglich die Bedeutung eines Warenzeichens: »Nachdruck verboten!« Eine Schutzmarke für das geistige Eigentum des Künstlers, d. h. für die Komposition. Was die Ausführung betraf, so war dieselbe relativ gleichgültig, und eine gewisse Vergröberung lag in der Natur der Sache, im Wesen des vervielfältigenden Werkstattbetriebs.

Ganz anders die Medaillen. Hier bedeutet die Ausführung alles oder wenigstens das Feinste und Sublimste der ganzen Arbeit.

Diese hochgesteigerte Verfeinerung der Form konnte keine noch so ausführliche Zeichnung vermitteln. Sie ist die eigene Arbeit des Meisters, der durch sein Monogramm sie als solche bezeichnete. Wäre sie nicht sein eigenhändiges Werk, so hätte das Monogramm keine Berechtigung.

Also keineswegs nur die zeichnerische Konzeption, auch die Ausführung in dem feinen Material, das ihm von seiner Goldschmiedzeit geläufig war, ist Dürers. Warum

---

[1]) Lippmann (bei Dr. Blasius in Braunschweig) und Dresdener Skizzenbuch (herausg. von Bruck) Taf. 92.

sollte auch, was bei anderen von seinen Zeit- und Kunstgenossen recht ist, ihm nicht zugebilligt werden. Wenn von *Lukas Cranach* aktenmäßig erwiesen ist, daß er — schon 1509 — Medaillenbildnisse in Stein schnitt, wenn ferner *Quinten Massys* sich mit Erfolg auf dem Gebiet der Medaille versucht hat, warum sollte dann einem Künstler von dem manuellen Geschick und der Vielseitigkeit Dürers die Befähigung dazu abgesprochen werden? —

II

HANS SCHWARZ

Im zweiten Dezennium des XVI. Jahrhunderts tritt der Augsburger Hans Schwarz auf. Der erste Medailleur vom Fach. Als höchst selbständige Erscheinung steht er seinen Vorläufern gegenüber. Weder Italiens überlegene Medaillenkunst, noch die einheimischen Goldschmiede und Siegelstecher, noch auch die geschickten Münzstempelschneider seiner Zeit haben einen bemerkenswerten Einfluß auf seine bedeutende, wenn auch ungleichwertige Produktion ausüben können. Gelernter Bildschnitzer, der er war, entwickelt er durchaus mit den kräftigen Mittel seiner Kunst einen eigenen Medaillenstil, der sich unter seiner Hand, wie auch in der Folge, als entwicklungsfähig erweist.

·H·S· = Erman S. 21

·HS· = „ S. 23

·H·S

1516 · H · S

Abb. 16
Monogramme des Hans Schwarz

Erman bewies bei der vorläufigen Zusammenstellung seines Werkes eine besonders glückliche Hand.[1]) Vom Leben und der künstlerischen Entwicklung des Meisters konnte er indes nicht mehr wissen, als eine bekannte Notiz bei Neudörffer besagt. Auch heute muß das Lebensbild, wie das so mancher anderer bedeutenden Medailleure, fragmentarisch bleiben. Als freier »Konterfetter« stand der Medailleur außerhalb des Zunftzwangs, war an keinen Ort fest gebunden. So kommt es, daß die Archive bei diesen Studien so oft versagen; weder die Zunftbücher noch die Steuerlisten der Städte geben Aufschluß. »Forschungen über Medaillen und Medailleure«, schreibt mit guten Grund ein Kenner des Fachs, »gehören zwar zu den anziehendsten, aber auch, zumal bei der Sprödigkeit und Unausgiebigkeit des archivalischen Materials, zu den beschwerlichsten im weiten Umkreis der kunsthistorischen Wissenschaft«.

Immerhin ergeben sich für den Lebensgang unseres Künstlers aus den Akten wenigstens einige Daten. Daß er Augsburger von Geburt war, bezeugt Neudörffer. 1492 oder 1493 muß er geboren sein, da er im Jahre 1506, dem Zunftbuch der Maler, Goldschmiede, Bildhauer usw. zufolge, als Lernknabe vorgestellt wird.[2]) Denn auf ihn ist zweifellos der Eintrag zu beziehen, wonach »*Hans Schwarz des Ulrichen Schwarzen sun*« bei Meister *Stephan Schwarz* in die Lehre tritt. Die bisher unbeachtete Notiz ist lehrreich für Familie und Herkommen des Künstlers.

[1]) Deutsche Medailleure, S. 20.

[2]) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 544.

Ulrich Schwarz ist der Kunstgeschichte kein unbekannter Name. Ulrich so heißt das Oberhaupt der Familie Schwarz, die Hans Holbein d. Ä. auf dem berühmten Votivbild von 1508 verewigte.[1]) Der breitspurig und behäbig im Vordergrund an der Spitze einer zahlreichen Sohnesschaar knieende Stifter des Bildes wurde früher mit jenem gleichnamigen zünftischen Bürgermeister identifiziert, der den Intrigen der »Geschlechter« zum Opfer fiel, indem er, wie der alte Stetten mit der unverhohlenen Schadenfreude des überzeugten Patriziers berichtet, »an den erst neuerlich unter seiner Regierung gesäuberten und ausgebesserten Galgen« gehangen wurde. Das war im Jahre 1478. Nach einem überzeugenden, aber nicht genügend beachteten Hinweise, den *A. Buff* gab,[2]) kann nun aber unmöglich der Stifter des Holbeinschen Bildes jener 30 Jahre vor der Entstehung des Bildes hingerichtete Schwarz sein. Es handelt sich vielmehr um einen Sohn des »gewaltigen Bürgermeisters« und Zimmermanns, der gleichfalls Ulrich hieß. Dieser *Ulrich Schwarz* (II) stand 1508 im 59. Lebensjahr, was trefflich zu der Erscheinung des Dargestellten paßt. Auch die Zahl der Kinder, 13 Söhne und 7 Töchter, die ihm drei Frauen gebaren, stimmt mit dem Bilde überein.[3])

Dieser Schwarz starb 1519 mit Hinterlassung von nicht weniger als 53 Enkelkindern, unter denen also auch unser Künstler zu suchen ist.[4])

Sein ältester Sohn erscheint auf Holbeins Bild unmittelbar hinter ihm knieend; die Beischrift nennt ihn »Hans«. Indes kann es sich hier nicht um unseren Künstler handeln, da der Dargestellte bereits in den reifen Mannesjahren steht. Einer der nächstälteren Söhne, gleichfalls ein Mann in der Mitte der Dreißiger, führt wiederum den Namen des Vaters und Großvaters. Dieser Ulrich (III) Schwarz darf also mit Sicherheit als der Vater des Künstlers gelten. Leider wissen wir von seinem Leben nichts Näheres. Der sympathische Kopf mit der leichtgebogenen Nase und dem wohlgerundeten Kinn, der von langem gelockten Haar und einem kurzen Vollbart eingerahmt wird, unterscheidet sich auffallend von dem saturierten Bourgeoistypus des alten Schwarz und ließe an einen künstlerischen Beruf, Goldschmied oder dergleichen, denken, wie auch sein hinter ihm erscheinender Bruder Simprecht Goldschmied war.[5])

Zur Seite Ulrichs kniet auf dem Bild ein jüngerer Bruder mit Namen *Alexander*, offenbar derselbe, den eine der ersten Medaillen des jungen Hans Schwarz darstellt. Seinen Taufnamen empfing der Künstler natürlich von dem ältesten Bruder des Vaters. Die beiden durch ihren Kleiderluxus berühmten Mitglieder der Familie, *Matthäus* und *Veit Konrad Schwarz*, waren nahe Verwandte des Künstlers: Oheim und Vetter.

---

[1]) Janitschek, Geschichte der Malerei, S. 274.

[2]) Kunstchronik XXII, Sp. 711.

[3]) Siehe die Epitaphien der Familie bei Prasch, Epitaph. August. I, 43 und II, S. 21. Auf dem Bilde trägt Schwarz ein kleines Kreuz über dem Kopf, das ihn, wie mehrere andere Familienmitglieder, als *verstorben* bezeichnet; es muß von späterer Hand hinzugesetzt worden sein, vermutlich im Sterbejahr (1519), als das Votiv seiner eigentlichen Zweckbestimmung zugeführt wurde und in der Ulrichskirche Aufstellung fand.

[4]) Nicht genug mit diesem ehelich legitimierten Segen: »Anno dei. 1519«, so berichtet der Stadtchronist, »im nofember da starb Ulrich Schwartz, der hett 3 eefrauen gehabt, nach er hett 32 Kind bei in gehabt; so hett er, weil er wittwer was gewesen, *5 ledige Kind gehabt*; som: 37 Kind, eelich und uneelich; er verlies 20 lebendige eekind, als er starb.« (Rem, Cronica neuer geschichten. Chroniken der deutschen Städte, XXV, S. 119.)

[5]) Seinen Namen führt eine Liste der Goldschmiede von 1527, s. A. Weiß, Handwerk der Goldschmiede in Augsburg, S. 234.

Die Familie scheint sich nach dem tiefen Sturz, den sie durch den schmählichen Tod des Großvaters erlitten, sehr bald wieder emporgearbeitet zu haben. Der Geschichtschreiber Augsburgs, Paul von Stetten der Jüngere, der in seinen »Lebensbeschreibungen zur Er- und Unterhaltung bürgerlicher Tugenden«[1]) dem tyrannischen Bürgermeister ein erbauliches Kapitel widmet, irrt, wenn er von einer völligen Verarmung der Familie spricht. Das bedeutende Vermögen und der kostbare Hausrat wurden zwar konfisziert, aber bald wieder an die Erben zurückerstattet.[2])

Deutet schon das Familienbild von 1508 auf Wohlhabenheit und gutbürgerliches Selbstbewußtsein, so erscheint die Familie auch gesellschaftlich völlig rehabilitiert. Bei der feierlichen Einholung des Erzherzogs Ferdinand am 10. Mai 1521 ziehen die Brüder Schwarz fünf Mann hoch in *einem* Glied als Ehrenwache auf, ein aufrechtes Fähnlein in glänzenden Gewaffen, das der gefallsüchtige *Matthäus* nicht umhin konnte, im



Abb. 17 Abb. 18

Medaillons von Hans Schwarz
Buchsbaum. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Bilde verewigen zu lassen.[3]) Im Hintergrunde dieses Bildchens, das die Familie so stattlich repräsentiert, wird wohl nicht nur zufällig der Augsburger Galgen sichtbar: eine späte ironische Genugtuung der Enkel.

Rühmlicher als die beiden Kleidernarren taten sich zwei andere Mitglieder der Familie hervor, ein jüngerer *Alexander Schwarz* als Ingenieur in städtischen Diensten[4]) und ein *Matthäus Ulrich Schwarz*, der als Malteserritter mit Kriegsruhm bedeckt in seine Vaterstadt zurückkehrte und sich bei einer Neuherstellung der Festungswerke verdient gemacht haben soll.

[1]) Augsburg 1778, Bd. II S. 80 ff.

[2]) Siehe Rems Chronik. Städtechroniken Bd. XXII S. 260 Anm. IV. Das Inventar der Haussuchung ist erhalten; s. ebenda S. 370.

[3]) Reichardt, M. und V. K. Schwarz, Magdeburg 1786, S. 46 (Blatt 48 des Trachtenbuchs).

[4]) Siehe Protokoll des Rats der Dreizehner vom 17. I. 1538, S. 3a. Baumeisterbuch de anno 1538, S. 68a (Augsburg, Stadtarchiv).

Vergeblich suchen wir auf dem Familienbild nach jenem *Stephan Schwarz*, der des jungen Hansen Lehrmeister war. Daß es sich um einen Anverwandten handelt, darf zum mindesten als wahrscheinlich gelten. Aber da er unter den Söhnen des alten Schwarz fehlt, muß er unter der entfernteren Verwandtschaft gesucht werden, wohl unter dessen Brüdern. Er war seines Zeichens Bildhauer. Als solcher wird er ausdrücklich in den Akten aufgeführt.[1]) Dem Zunftbuch zufolge erhielt er die Gerechtigkeit im Jahre 1493.[2]) In den Steuerbüchern ist er von 1504 bis 1535 nachweisbar. Seine Abgaben lassen auf einen mittleren Vermögensstand schließen.[3]) Leider ist über seine Tätigkeit so gut wie nichts bekannt. 1503 wird »Meister Stephan« (zusammen mit Gregor Erhart) bei den Arbeiten der im Ausbau befindlichen St.-Moritz-Kirche genannt. Im übrigen tritt er hinter die bedeutenden Meister seiner Zunft, einen Hans Beierlein, Gregor Erhart, Adolf Daucher, Burkhard Engelberger u. a. offenbar stark zurück. Die oben erwähnten Reparaturarbeiten, die sich auf frei aufgehängte Engelfiguren beziehen, scheinen auf einen Bildschnitzer (Holzbildhauer) zu deuten. Was die Bezeichnung »Bildhauer« betrifft, so kommt dieselbe nach dem alten Sprachgebrauch keineswegs nur dem *Stein*bildhauer, dem »Steinmitzel« zu, sondern dem Bildhauer schlechthin. So wird z. B. Hans Beierlein in den Akten bald »Bildschnitzer«, bald »Bildhauer« oder »Steinmetz« genannt.

Es kann daher nicht auffallen, wenn auch der junge *Hans Schwarz*, da wir ihn von Angesicht zu Angesicht kennen lernen, als Lehrling noch diese Bezeichnung trägt. »hans schwarz stainmetz«, so nennt eine, wahrscheinlich von *Holbein* dem Vater selbst herrührende Aufschrift auf einer Silberstiftzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett[4]) den Dargestellten, einen dem Knabenalter noch nahestehenden Jüngling mit jugendlich-offenen Gesichtszügen und stillem aufmerksamen Blick. Nur wenig älter erscheint derselbe junge Mann auf einem zweiten Blatt, das die nämliche Aufschrift trägt.[5]) Schon Woltmann, dem »Hans Schwarz«, allerdings nur dem Namen nach (aus Neudörffer) bekannt war, dachte bei den beiden Zeichnungen an den Augsburger Künstler. Ich möchte dies sogar noch für eine dritte Zeichnung von Holbein als sicher annehmen, ein in Basel befindliches Blatt, das die leider beschnittene Aufschrift »*hans schw*...« aufweist.[6]) Der sympathische Jünglingskopf mit dem halblangen Ringelhaar, offenbar einige Jahre später entstanden, stimmt gut mit dem Selbstporträt der Medaille aus der Sammlung Felix, jetzt im Besitze der Komtesse de Béarn in Paris.[7])

Bei den nahen Beziehungen des alten Holbein zu der Familie Schwarz kann es nicht auffallen, wenn der Maler außer den Söhnen und Töchtern auch einen so klug dreinblickenden Enkel in seinem Skizzenbuch festhielt, zumal er ja mit Vorliebe gerade unter den Zunftgenossen seine Modelle suchte.[8])

Vier Jahre hatte der angehende Künstler in der Lehre auszuhalten. Sechs weitere arbeitete er als Geselle. Wenigstens ist das erste signierte Werk seiner Hand, das wir

---

[1]) Stadtgerichtsprotokoll vom 3. Februar 1520. Fol. 18a (Augsburg, Stadtarchiv).

[2]) Siehe Vischer, Studien S. 510 und 577.

[3]) Nach einer gütigen Mitteilung von Stadtarchivar Dr. Dürr aus den Steuerlisten.

[4]) Woltmann, H. Holbein, Silberstiftzeichnungen in Berlin, Taf. XXIV.

[5]) Woltmann, Taf. LVIII.

[6]) His, H. Holbein d. Ä. Feder- und Silberstiftzeichnungen, Taf. XI.

[7]) Abgeb. Samml. Felix (Medaillen, Hess., Frkf. a. M. 1895). Taf. IV, Nr. 247. Erman S. 20.

[8]) So möchte ich auch in dem edel-kräftigen Kopf des »Tischmachers« Adolf (His XXXII) einen Künstler erkennen, nämlich Adolf den »kistler«, wie der Meister der Fuggerbüsten *Adolf Daucher* gewöhnlich genannt wird.

kennen, 1516 datiert. Daß er die Gerechtigkeit als Meister erworben, wird nirgends erwähnt. Die freie Kunst des Konterfetters, der er sich also schon damals entschieden zugewandt hätte, bedurfte dieser Legitimation nicht.

Das Reichstagsjahr 1518 sah den Künstler bereits in voller Tätigkeit in Augsburg. Ein Jahr darauf arbeitet er bereits als vielbegehrter Konterfetter in *Nürnberg*. Der kunstfreundliche Propst von St. Sebald, *Melchior Pfinzing*, den er schon 1518 in einer ansprechenden Medaille porträtiert hatte, scheint die Veranlassung zu dem Domizilwechsel gegeben zu haben. Nach Neudörffers Zeugnis lebte der Künstler als Hausgenosse bei dem einflußreichen geistlichen Herrn, der mit dem halben Patriziat

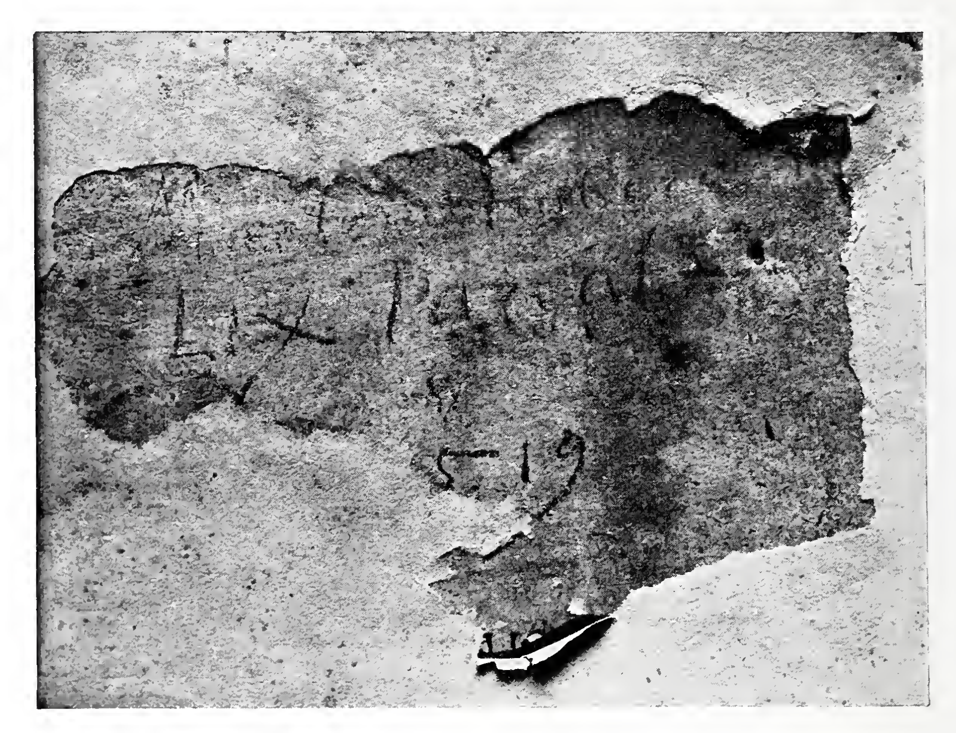


Abb. 19
Rückseite der Zeichnung Abb. 20
Bamberg, K. Bibliothek

verschwägert war und als Gönner dem jungen Medailleur unschätzbar sein mußte. Er selbst dilettierte in Kunstsachen und war — wie der Prateser Kanonikus Guazzolotti — in der Technik des Bronzegusses »begierig und verständig«.[1]) Als künstlerischer und literarischer Beirat Kaiser Maximilians stand er in engstem Verkehr mit der Nürnberger Künstlerschaft. Hier in der Propstei wetteiferte Schwarz mit Ludwig Krug, und auch die nähere Bekanntschaft mit Albrecht Dürer, der ihm damals zu einer Medaille saß, stammte aus diesen Tagen, da Schwarz unter dem Dache des Propstes lebte und mit ehrenvollen Porträtaufträgen überhäuft war. Zwei Goldgulden durfte er für ein »An-

[1]) Er unterwies sogar einen Maslitzer in den Anfangsgründen der Gießkunst. Siehe Neudörffer (ed. Lochner) S. 124 und 159.

gesicht« verlangen, wenn die Zahlung Dürers, die er im Tagebuch seiner niederländischen Reise notiert, nicht gar ein kollegialer Ausnahmspreis ist.

Die Zahl der Nürnberger Arbeiten unseres Künstlers ist so groß, daß man ihn geradezu für die *Nürnberger* Medaillenkunst in Anspruch genommen hat. Indes war seines Bleibens in dieser gewinnbringenden Umgebung nicht lange. Nicht viel mehr als ein Jahr kann der Aufenthalt in der fränkischen Reichsstadt gedauert haben. Wie aus den Ratsverlässen hervorgeht[1]), wurde Hans Schwarz in der Fastnachtszeit 1520 wegen Händel, die er nächtlicherweile mit dem kaiserlichen Stadtschultheißen, Herrn Tilman von Bremen und anderen Bürgern hatte, vom Rate angewiesen, sich binnen



Abb. 20
Handzeichnung von Hans Schwarz
Bamberg, K. Bibliothek

drei Tagen »von hinnen zu tun«. Daß es sich hierbei um keine Kleinigkeiten handelte, geht daraus hervor, daß die Fürsprache Melchior Pfinzings, der für seinen Schützling um Gnadenfrist bat, ohne Erfolg blieb. Schwarz war am 3. März der Stadt verwiesen.

Von da ab verwischen sich die Spuren seines Erdenwandels. Er scheint nach Art wandernder Porträtisten im Lande gereist zu sein, mit Stift und Skizzenbuch Aufträge sammelnd, die er dann daheim — in Augsburg — plastisch ausführte. Wenigstens deutet die schon zitierte Notiz in Dürers Tagebuch darauf, daß er im September 1520 wieder in Augsburg zu vermuten war. Noch im Herbst dieses Jahres

[1]) Siehe Hampe, Bayerische Gewerbezeitung, X, S. 3.

scheint er indes, den Medaillen zufolge, offenbar angezogen von dem Aufenthalte des soeben gekrönten Kaisers Karl V. in Heidelberg und mehr noch von dem für Anfang nächsten Jahres angesagten Reichstag in Worms, die Rheinlande aufgesucht zu haben. In Speier, Worms und Heidelberg hat er länger geweilt. Die Hinreise ging durch Schwaben. Die Rückreise scheint ihn, wenn die Medaillen nicht trügen, im Jahre 1523 wieder vorübergehend nach Nürnberg geführt zu haben. Vielleicht, daß seinem Protektor Melchior Pfinzing die Aufhebung des Banns inzwischen gelungen war, wie



Abb. 21
Lorenz Stayber
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

ja diesem Beschützer der Kunst und Künstler auch die drei bekannten »gottlosen Maler« die Erlaubnis zur Rückkehr nach Nürnberg (1525) zu danken hatten.

Wiederum kehrte Schwarz sodann in die Vaterstadt am Lech zurück; wenigstens stellt die letzte Medaille, die wir ihm zuschreiben zu können glauben, 1527 entstanden, einen Augsburger dar.

Von da ab fehlt jede Kunde über ihn. Fast scheint es, als ob die Konkurrenz Hagenauers, dessen Tätigkeit just in demselben Jahr einsetzte, ihn aus der Heimat endgültig vertrieben hätte. Dreizehn Jahre später taucht dann der Name »*Hans Schwarz*«, allerdings nicht weit von Augsburg, aber in gänzlich fremdem Zusammenhang noch einmal auf, ohne daß man im Stande wäre, dessen Träger mit unserem Künstler zu identifi-







Abb. 22
Handzeichnung von Hans Schwarz
Leipzig, Sammlung Brockhaus

zieren. Nach einer Notiz *Hellers*[1]), die dieser aus dem *Nördlinger Archiv* erhalten haben will und die auch in den Peintre-graveur übergegangen ist, heiratete im Jahre 1540 die Witwe des *Hans Schäufelin, Afra, geb. Tucher,* in *Nördlingen* den »*Maler Hans*

[1]) Heller, Geschichte der Holzschneidekunst (Bamberg 1823), S. 117; ders., Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte (Nürnberg 1822) S. 79; vgl. Peintre-graveur, III, S. 228.

Schwarz von Öttingen«, der sich auf seinen Arbeiten des Zeichens von Schäufelin bedient haben soll. Nun ist in der Tat das Monogramm unseres Medailleurs identisch mit dem des Schäufelin (s. Abb. 16). Welcher Art die Arbeiten waren, die er damit signiert, wird leider nicht gesagt, und das städtische Archiv zu Nördlingen gab keine weitere Auskunft über den vorgeblichen Maler von Öttingen.[1]) Sollte Schwarz, nachdem die Gunst des Publikums ihm so schnöde den Rücken gekehrt, nach Öttingen verzogen sein und dort etwa, wie bisweilen auch Veit Stoß, das Schnitzmesser mit Balleisen und Grabstichel vertauscht haben? — Die Antwort kann nur ein glücklicher archivalischer Fund bringen. Einstweilen endet also das Leben des ersten deutschen Konterfetters, der seinerzeit zugleich als der besten Einer galt, für unseren Blick in Dunkelheit.

* * *

Als *Hans Schwarz* bei Meister Stephan in die Lehre trat, waren die alten Meister des Augsburger Bildhauerhandwerks noch rüstig bei der Arbeit. Seine Lehr- und Gesellenzeit fällt in eine Blüte der Augsburger Plastik. Sowohl die alten Gotiker Burkhard Engelberg, »der Werkmann von St. Ulrich«, die beiden *Beierlein*, deren Namen die beiden gewaltigen Grabskulpturen in der Gertraudenkapelle des Augsburger Doms auf die Nachwelt gebracht haben, wie die beiden, bereits von dem neuen Geiste erfüllten, eng verbundenen Kunstgenossen *Gregor Erhart* und sein Schwager *Adolf Daucher* hatten dank der bedeutenden und lukrativen Aufträge der Äbte von St. Ulrich und Kaisheim alle Hände voll zu tun. St. Moritz näherte sich der Vollendung und erhielt reichen plastischen Schmuck. Die Stadt geizte nicht mit Bestellungen. Der Rathausneubau, neue Brunnenanlagen und die mächtig gesteigerte Baulust der Bürgerschaft gaben mehr als ausreichende Arbeit. Die Grabskulptur, insbesondere die feine Epitaphplastik darf in der Geschichte des Porträts und in der Vorgeschichte der Porträtmedaille nicht übersehen werden. Was die Augsburger Plastik darin zu leisten vermochte, zeigte in einem monumentalen Bilde bedeutender geistiger Potenz der großartige Grabstein des Arztes *Adolf Occo* (gest. 1503) im Kreuzgang des Domes.

1509 begann dann das große Werk der Fuggerkapelle, das die hohe Schule für die jüngere Generation werden sollte. Hier hat Hans Daucher, der nur wenig ältere Genosse des Schwarz, gelernt, hier lag aber auch der Ausgangspunkt zu jenem virtuosen Marmoristenstil, der dann in Loy Hering, dem »guten Meister« von Eichstätt, zur Massenproduktion ausarten sollte.

Hans Schwarz blieb von der glatten Eleganz der Marmorbildwerke in St. Anna unberührt. Aber auch die bedeutenden Holzskulpturen am Gestühle, die berühmten Fuggerporträte des Kaiser Friedrich-Museums, die eine alte Tradition fälschlich mit seinem Namen verknüpft[2]), haben, soviel ich sehe, keinen nachweislichen Eindruck auf ihn gemacht.

[1]) Nur um keine Spur zu vernachlässigen, sei auf eine Federzeichnung im Kupferstichkabinett in München, ein abnormes Rehgeweih in subtilster Ausführung, hingewiesen, das die Signatur ·HS· 1574 trägt.

[2]) Siehe Seida, Historisch-statistische Beschreibung aller Kirchen von Augsburg, S. 374. Diese Kombination beruht auf einem voreiligen Schluß aus den beiden überlieferten Nachrichten, daß einerseits die Holzbüsten Fuggerbildnisse darstellten, andererseits Hans Schwarz derjenige gewesen sei, der zu seiner Zeit am besten in Holz porträtierte. Als das Gestühl, ein voll ausgereiftes Meisterwerk, entstand, hatte *Schwarz* seine Lehrzeit noch nicht hinter sich.

Sein frühestes, uns bekanntes Werk, eine in Holz geschnitzte Grablegung [1] — Relief in architektonischem Rahmen — zeigt ihn als Meister von kräftigster Eigenart. Die Gotik liegt noch nicht allzuweit hinter ihm; man sieht es dem entschiedenen Schnitt an, daß der Künstler noch ein gut Stück Weges durch die alte Schule der Schnitzkunst hindurchgegangen ist. In allem übrigen ist er ein Mann der Renaissance. Aber weit entfernt von der abgeschliffenen venezianisch-lombardischen Marmoristenmanier der Fuggerkapelle greift Hans Schwarz — höchst bezeichnend — auf die robustere Art des Quattrocento zurück. Diese Grablegung steht einzig da in der deutschen Früh-



Abb. 23
Christoph von Braunschweig (?)
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

renaissance. Ein »Donatello« in einem Burgkmairgehäuse — so scheint es auf den ersten Blick; R. Vischer hat bereits beim Auftauchen des kleinen Kunstwerks auf seine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit hingewiesen.[2]) Zweifellos ist es von Donatellos Geist ein Hauch, der dem Bildwerk Leben gab. Aber kein eklektisches Mosaik aus dem Schatz der guten Werke jenes großen Alten ist es, sondern lediglich eine Inspiration

---

[1]) Das Stück ist signiert und datiert (H. S. — 1516) H. 28 $^1/_2$ cm. Br. 20 cm. Es befand sich in der früheren Sammlung Felix in Leipzig. Abgebildet Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse in Frankfurt a. M., 1875, Taf. V; Katalog der Kunstsammlung Felix (Heberle-Lempertz, Köln 1886) Nr. 938. (Jetzt wo?)

[2]) Studien S. 612.

aus dem Geiste und der Wahrheit seiner Kunst. Vergeblich würde man bei dem Meister selbst oder, was näher läge, in dem großen Plakettenwerk, dem Träger seines Typenschatzes, nach einem Vorbild für diese Grablegung suchen, so oft das ergreifende Thema von dem großen Dramatiker der Plastik auch behandelt worden ist. Im einzelnen sind die Motive von dem deutschen Meister völlig selbständig durchgebildet. Das sind echt deutsche Bürgersleute, die den heiligen Leichnam so liebevoll ins Grab senken, dieser untersetzte Joseph sowohl, wie nicht minder die schöne junge Martha, die im Vordergrund niederkniet. Selbst jene wie rasend vor Schmerz sich gebärdende Frauengestalt



Abb. 24
Maximilian von Berghes
(fälschlich bezeichnet »Karolus rex«)
Handzeichnung von Hans Schwarz
Bamberg, K. Bibliothek

im Hintergrund, die bei Donatello in ihrer mänadischen Erscheinung das Vorbild der antiken Meleagersarkophage nicht verleugnet, hat hier die Züge und die Tracht der christlich-deutschen Schmerzensmutter erhalten.

In dem stark akzentuierten Ausdruck glaubt man da und dort Altdorferschem Geiste zu begegnen; auch der einfach zugehauene Landschaftshintergrund, dessen winterlich trostlose Öde dem Ganzen den rechten Grundton gibt, hat etwas von dem großen Zug des Meisters von Regensburg.

Dagegen zeigt die umrahmende Ädikula unverkennbare Augsburger Renaissanceformen; besonders charakteristisch die echt burgkmairischen Balustern. Auch die kleinen humoristischen Putten, die als höchst nonchalante Akroterien auf dem Fronti-

spiz sowie als Fackelhalter auf den Pfeilern nicht eben sehr zeremoniös figurieren, sind von der Augsburger Sorte. Ebenso liebte der junge Holbein die kleinen Burschen zu verwenden. Aber diese hier sind naiver, kecker und ganz erheblich ungenierter, als es den »welschen Kindlein« in deutscher Kunst sonst gestattet zu sein pflegt.

Die beiden Medaillonköpfe mit Porträtzügen — Stifterbildnisse? — deuten auf den künftigen Medailleur voraus.

Auf italienische Vorbilder, auf die kleinen Bronzetondi mit aufgesetzten Halbfiguren [1]) gehen in ihrer äußeren Gestalt auch die vier Buchsmedaillons zurück, die durch



Abb. 25
Georg Schlandersbacher
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

das Monogramm — eines sogar durch die Namensaufschrift — als Werke des H. Schwarz gesichert sind: eine Beweinung Christi und Anna selbdritt im Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 17 u. 18), ferner »Parisurteil« und »Der Tod mit der nackten Frau« bei Herrn Dr. Figdor in Wien. [2])

[1]) Vgl. die Rundplakette in Sammlung Gutekunst, abgebildet Auktionskatalog (L. & L. Hamburger, Frankfurt a. M. 1902) Nr. 174; Replik (Figuren vom Hintergrunde abgetrennt) im Berliner Museum, Bode-Tschudi Nr. 876 (vgl. Nr. 999); vgl. auch das Medaillon der Hainauerschen Sammlung, abgebildet A. G. Meyer, Donatello S. 120.

[2]) Aus Sammlung Spitzer. Abbildungen im großen Katalog Bd. IV, Nr. 108—110 (Buis).

Es sind derbe Holzschnitzereien, die in einer noch ungelenken, harten und primitiven Formensprache von der neuen »antikischen« Kunst erzählen wollen: Werke eines Künstlers, der lieber ungeschickt auf eigene Faust sein, als gefällige Formeln aus zweiter Hand empfangen mochte.

Von jeder Befangenheit frei dagegen zeigt den Künstler eine großzügig drapierte Apostelfigur, flach in Holz geschnitten, gleichfalls im Berliner Museum[1]), offenbar ein Plakettenmodell oder eine Patrone für Goldschmiedarbeit.



Abb. 26
Kardinal Matthäus Lang
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

Was sonst von Kleinplastiken gelegentlich H. Schwarz zugeteilt wurde, so eine Evastatuette im Louvre und ein »Ecce-Homo« ebendaselbst[2]), ist nicht signiert. — Die beiden bekannten Holzbüsten im Britischen Museum, die wohl auch auf *H. Schwarz* getauft wurden, sind von Bode als Arbeiten des *Konrad Myt* erwiesen.[3])

Auf den ausgezeichneten Hofbildhauer der Erzherzogin Margareta geht zweifellos auch ein Medaillonbildnis der niederländischen Regentin zurück, das gleichfalls als Arbeit des Hans Schwarz angesprochen wurde.[4]) Es stimmt Zug um Zug mit der köstlichen kleinen Buchsbaumbüste im Bayerischen Nationalmuseum überein, ist aber keine mechanische Kopie von dieser, sondern eine verständnisvolle Übersetzung ins Relief.

Das Datum 1516 trägt ferner ein Reliefbrustbild Kaiser Maximilians in Solnhofener Stein, das von der Originalplatte abgesägt und in Form einer Medaille montiert ist, die einzige Arbeit in Stein, die Schwarz bisher zugewiesen wurde.[5]) Das Stück gehört eng zu einer Gruppe von Reliefbildnissen des alten Kaisers, die, offenbar nicht unabhängig voneinander entstanden, sich früher

[1]) Bode-Tschudi Nr. 601 (signiert HS).

[2]) Molinier, L'histoire de l'art industr. Bd. II S. 199.

[3]) Eine alte Zeichnung beider Büsten nebeneinander findet sich auf der Bibliothek zu Bamberg (Quartblatt I A 83): Bleistift mit Rötel gehöht. Schon hier lautet die Bezeichnung »CAROLVS DVX BVRGVNDIA«. Von einer Hand des XVII. Jahrhunderts, vielleicht Hainhofers, ist darunter geschrieben: »In Holz von Alberto Dürer geschnitten, die hat Kayser Rudolph gratis von Philipp Hainhofer bekhomm̄.«

[4]) Abgebildet Domanig, Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich, Taf. IV, 20 (gebrannter Ton).

[5]) Domanig Taf. II, 10 (Wien, Hofmuseum).

in der Ambraser Sammlung vereinigt fanden.[1]) Nur eines davon, ein kleines Steinrelief mit einem packend realistischen Bilde der in Alter und Krankheit verfallenden Majestät hat sich erhalten (Germanisches Museum, Modellsammlung).[2]) Daneben bleibt das Wiener Medaillonporträt flau und tot, wozu die moderne Umarbeitung ihr Teil mag beigetragen haben. Im äußeren Zuschnitt kommt es, wie zugegeben sei, der Art des Schwarz nahe, der den Kaiser 1516 in Augsburg gesehen haben kann.

»*Ein ausnehmend schönes Porträtstück als Medaillon von Buchsholz*«, das den Augsburger Bürgermeister *Georg Vetter*, den bekannten, eifrigen Anhänger der lutherischen Lehre darstellte, im Besitz des jüngeren Stetten befindlich und von ihm dem Schwarz zugeschrieben,[3]) ist mir weder im Holz-Original noch als Medaille bekannt geworden. Ebensowenig vermag ich ein »lebensgroßes Konterfei« zu identifizieren, das zu Stettens Zeiten im Besitz von Georg Christoph Kilian in Augsburg war und von jenem dem Schwarz zugelegt wird.[4])



Abb. 27
Georg von Sachsen
Medaille von Hans Schwarz
Wien

Wie die Grablegung von 1516, dürften auch die besprochenen Holzmedaillons, die Signatur tragen, als Arbeiten der Frühzeit Schwarzens aufzufassen sein.

1517 beginnt sodann vereinzelt die eigentliche Medaillenarbeit mit einem Medaillon auf Konrad Peutinger, um bereits im nächstfolgenden Jahre sich zu einer Produktion großen Maßstabes zu entfalten.

Es ist Ermans nicht geringes Verdienst, das Medaillenwerk unseres Künstlers in seltener Reichhaltigkeit zusammengestellt zu haben, nachdem seine Vorgänger bedeutend in die Irre gegangen waren. Um so mehr befremdet es, die künstlerische Eigenart des Schwarz, dem seltsamerweise nur »geschickte Mache« zugebilligt wird, so gänzlich von ihm verkannt zu sehen.

Nicht weniger als fünfundfünfzig Stücke hat Erman zusammengebracht, vorwiegend auf Grund der Bestände des Berliner Kabinetts. Wenn wir diese Zahl um weitere fünfzig Stück vermehren, so ist auch damit wohl noch keine Vollständigkeit

[1]) Siehe Pinacotheca Principum Austriae, Taf. XXXVII.

[2]) Von allen Bildnissen des Monarchen steht das kleine Meisterwerk den Daucherschen Medaillen am nächsten (s. Monatshefte für Kunstw. 1903, S. 75).

[3]) Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte, Nachtragsband (Bd. II), S. 280.

[4]) Ebenda Bd. I, S. 451.

erreicht, da außer den Kabinetten in Wien und im Haag die ausländischen Sammlungen unberücksichtigt bleiben mußten.[1])

Ein weiteres Verdienst Ermans bleibt es, die viel besprochenen, früher unter Dürers Namen gehenden Kreide- und Kohlezeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar als Arbeiten des *Hans Schwarz* erkannt und mit zu dessen Medaillen in richtige Beziehung gesetzt zu haben. Aber ebensowenig wie Ermans Zuteilung der Medaillen, blieb diese Bestimmung der Zeichnungen unangefochten. Trotz der Zustimmung Sallets, der gegen die vagen Verdächtigungen Thausings früher für Dürers Autorschaft eingetreten war, wurde Ermans Aufstellung bis in die neueste Zeit immer wieder bestritten.

Die Streitfrage erledigt sich zu Ermans Gunsten dadurch, daß eines der Blätter mit den Initialen des Hans Schwarz signiert ist (Abb. 19 verkleinert). Das Blatt befindet sich auf

---

[1]) *Nicht bei Erman:*

1516: Kaiser Maximilian (Domanig, Erzhaus Oestr. II, 10).

1518: Christian von Braunschweig (Abb. 28). Albrecht von Brandenburg (Menadier, Hohenzollern II, 6). Georg von Sachsen (Abb. 27). Melchior Pfinzing, Variante, klein (Wien). Hans Tummer (A. 12). Jakob Elle (A. 6). Unbekannter mit MDXVIII im Feld. (Nürnberg) W. v. Jörger (Bergmann, Ber. Männer XI. 49 Nachahmung).

1519: Hans Adam Würzeburg. Unbekannter (Trésor II, 5). [Jakob Welser, 2 Varianten zu 47 und 36 Mm.]

1520: Karl V. (Abb. 40). Otto Heinrich von der Pfalz (D. 1). Toman Löffelholz (Abb. 38) (Var. von 1523). Matth. Lang, Var. (Wien. Mm. 47). Bernhard, Bischof von Trient (Abb. 31). Georg, Bischof von Speier (Samml. Felix, Med.-Kat. I, 196). Derselbe, Rev. Spes. (C. 1). (Derselbe, Heräus V, 8 u. 9). Cyriacus von Polheim (Bergmann, Ber. Männer XI, 51). Georg Truchseß von Waldburg (Samml. Greene, Kat. Heß II. Teil, III, 52). Derselbe, Variante in Wien. Ludwig V. von der Pfalz (Abb. 39). Johann II. von Pfalz-Simmern-Spanheim (D. 13). Unbekannter, im Feld · M · D · — · X · X · (B. 7).

1521: Johann II. von Simmern-Spanheim, en face (Abb. 55 K. M. München). Franz von Sickingen (Trésor, 8).

1522: Victor Schütz (Abb. 46). Lucia Dörrer (B. 8).

1523: Sigismund von Hohenlohe (K. M. München).

1524: Johann II. von Spanheim (Abb. 53).

1525: [Georg, Bischof von Speier (Samml. Felix, Med.-Kat. 197).] Jakob Fugger. Klein, mm. 20. Georg von Schwalbach, Propst in Speier (Wien).

1526: Ludwig V. von der Pfalz. Var. (D. 2).

1527: Johann Kleinmüller (D. 11).

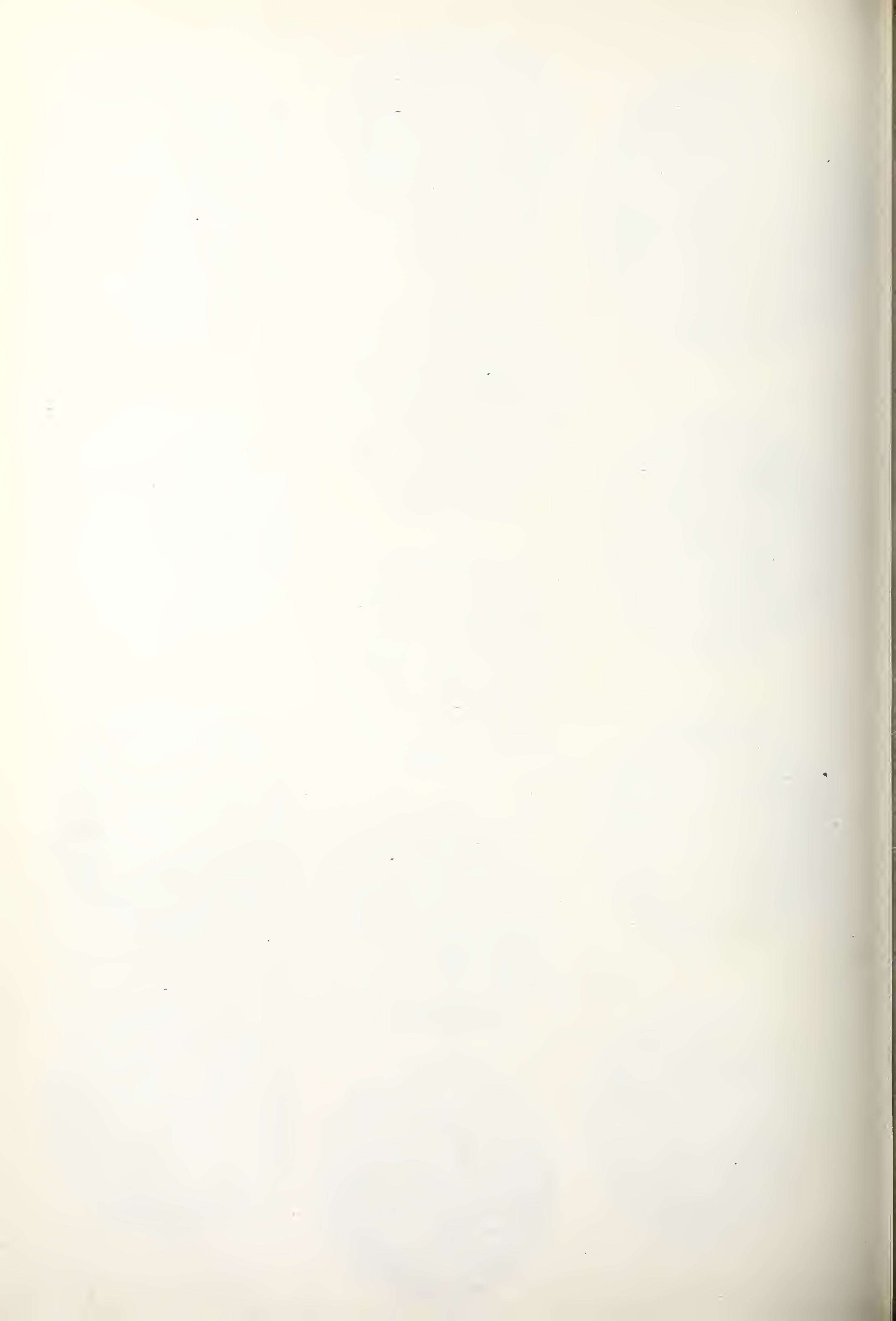
Ohne Jahreszahl: Christian, König von Dänemark (Simonis, L'art du médailleur en Belgique VI, 5). Stephan Westner (Samml. James Simon Nr. 391) (Taf. 5). Jakob Murmann (Abb. 35). Hieronymus Ebner (C. 6). (Variante in Wien.) Hans Tummer (C. 3). Heinrich von Schlick (Abb. 33). Karl, Konnetable von Bourbon (54). Maximilian von Berghen (Zevenbergen), (Samml. Delbecke, Kat. Heß (1891) Taf. II, 80). Unbekannter (B. 2). Unbekannter (Monogramm P und K) (A. 7). Unbekannte (H F) Rev.: • VERLOGEN • VND • / • NEYDISCH • ZVNGEN • / • HAN • MICH • ZV • LEID • VND • / SCHMERZ • GEDRVNGEN • (Abb. 56). Unbekannter (Trésor III, 3). Heinrich, Bischof von Worms (nicht vor 1523. D. 3. Nachahmung?).

Holzmodelle: Albrecht Dürer in *Braunschweig*. Desgl. Unbekannter im Louvre. Desgl. Unbekannter (Johann II. von Spanheim?) in Berlin. Desgl. Unbekannter im Bayerischen National-Museum. Desgl. ebenda. Desgl. in Samml. Felix. Desgl. Ulrich Starck in Samml. Felix (s. unten S. 58ff. Abb. 47—51).

Ein beschreibender Katalog sämtlicher Medaillen von Hans Schwarz ist für das »Beiheft« vorgesehen.



1a 2 1 3 4 6 5 7 9 8 10 12 11



der Bibliothek zu Bamberg (Abb. 20). Es vereinigt zwei Frauenbildnisse, beide gleich allen übrigen in ungeschickter Weise ausgeschnitten und auf neues Papier gesetzt. Hierdurch wurde die Rückseite der Blätter, die auch sonst schriftliche Vermerke und zeichnerische Entwürfe tragen, verdeckt. Erst nach Entfernung der fremden Folie bemerkt man auf der Rückseite des »Radeneckerin« bezeichneten Blattes die Aufschrift »Martin tucher LIX jar alt 1519«. Darunter die Reste des Monogramms H S (unten durch die Schere des barbarischen Ausschneiders verstümmelt). Die Notiz, die mit dem Zeichenstift geschrieben ist, bezieht sich offenbar auf die Schwarzsche Medaille Martin Tuchers, die den Nürnberger Patrizier und späteren Bürgermeister in der Tat im 59. Lebensjahr darstellt und im Jahre 1519 gefertigt ist.[1]) Die Signatur, mit der



Abb. 28
Christian, Erzbischof von Bremen
Medaille von Hans Schwarz, Wien

Feder geschrieben, gleicht völlig den von der Grablegung und der Dürermedaille bekannten Initialen des Meisters (Abb. 15). Übrigens sind diese wichtigen Buchstabenreste — worauf Bibliothekar Fischer mich aufmerksam macht — schon von dessen Vorgänger Fr. Leitschuh bemerkt und bereits in seinem kleinen »Führer durch die Königliche Bibliothek«[2]) erwähnt worden, ohne daß die an so entlegener Stelle gegebene Notiz Beachtung gefunden hätte.

Statt an diesen echten und alten Zeichnungen zu zweifeln, sollte man dem Schicksal danken, das uns eine für die Geschichte des Porträts in einer der größten Epochen deutschen Lebens so ergiebige Fundgrube eröffnet hat. Freilich ist ihr Er-

[1]) Abb. Cahn, Sammlung Metzler, Taf. X, 54. Auf der Rückseite Schrift in sieben Zeilen: MAR/TIN/TVCHERS/GESTALT/XXXXX/ IX IAR/ALT. Tucher ist geboren 1460.

[2]) S. 143.



Abb. 29
Kardinal Matthäus Lang
Medaille von Hans Schwarz

haltungszustand besonders für den Kenner und Liebhaber abscheulich. Gerade das Feinste des Umrisses ist fast durchweg den ungeschickten Schnitten der Schere zum Opfer gefallen. In rücksichtslosester Weise sind von Kostüm, Bart und Haar ganze Stücke weggeschnitten, um dann, nachdem die so traurig verstümmelten Silhouetten eine neue Folie erhalten hatten, womöglich noch ungeschickter ergänzt zu werden. Nachträgliche Überzeichnungen und Schraffierungen sind nicht selten und entstellen besonders die in Berlin befindliche Mappe. Übrigens sind die Zeichnungen auch von Haus aus ungleichwertig. Neben einzelnen Köpfen von höchster Lebendigkeit der Auffassung und breiter kräftigster Mache, wie der junge Graf Schlick, Lorenz Staiber (Abb. 21) und Hans Tummer (sämtlich in Berlin) oder solchen sprechenden, in feinerer und eingehenderer (Kreide?) Manier behandelten Bildnissen, wie denen des Kardinals Albrecht, des »Chorherrn zu Köln« und des »Lukas von Danzig« (Bamberg), stehen ganz gleichgültig und rasch hingehauene Skizzen von einer an Roheit grenzenden Faktur und geradezu mesquiner Verzeichnung gegenüber.

Es ist sehr treffend, was Alois Hauser[1]) einst (bei einem Versuch, die Blätter für Dürer zu retten) schrieb: »Wir heben besonders hervor, daß es sich um flüchtig hingeworfene, aber genial aufgefaßte Skizzen handelt«, die der Künstler »bei augenblicklicher Gelegenheit, vielleicht sogar ohne daß ihm die Personen gesessen, zeichnete«. Zu den besterhaltenen und qualitätreichsten Blättern der Serie gehören die elf in Weimar aufbewahrten Stücke. Ein sehr sympathisches Männerbildnis von sicherer, freier Ausführung befindet sich im Besitz von Fräulein M. Brockhaus in Leipzig (Abb. 22).[2])

Die Gesamtzahl der gegenwärtig bekannten Blätter beträgt 124.[3]) Zu jeder Zeichnung dürfen wir



Abb. 30
Matthäus Lang
Salzburger Taler

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, 1871, S. 241; vgl. ebenda S. 193 (Lübke).

[2]) Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich M. Lehrs. Die Besitzerin gab mir in liberalster Weise Gelegenheit, dasselbe zu studieren, und die Erlaubnis, es photographisch aufnehmen zu lassen, wofür ihr auch an dieser Stelle ergebenst gedankt sei.

[3]) In Berlin 57 Bl., in Bamberg 55 Bl., in Weimar 11 Bl., bei Brockhaus in Leipzig 1 Bl. — 5 weitere Bl., die das alte Hellersche Verzeichnis erwähnt, sind in alle Winde zerstreut.

noch die Medaille zu finden hoffen. Für diejenigen Blätter, die noch die richtigen Namensbezeichnungen tragen,[1] ist dies nicht schwer. Schon Erman konnte eine ganze Reihe mit den zugehörigen Medaillen belegen. Aber auch die weitaus größere Anzahl, die gefälschte, dem Dürerschen Tagebuch entnommene Beischriften trägt, wird sich mit Hilfe der Medaillen bestimmen lassen, sobald einmal das Ganze, das geradezu ein Porträtwerk des deutschen Reformationszeitalters darstellt, im Bilde veröffentlicht sein wird.[2] Vorläufig fügen wir den von Erman identifizierten Personen folgende hinzu:

Christian von Braunschweig. Med. v. 1518. Abb. 28. — Zeichnung in Berlin bez. »Meister Conrad Schnitzer« Abb. 23 (publiziert bei Stillfried).

Kardinal Albrecht von Brandenburg. Med. v. 1518 (Schaumünzen der Hohenzollern Nr. 6). — Berlin bez. »Bischoff zu Brandenburg«, desgl. ebenda, bez. »Albrecht Bischoff vnd Churfürst in Maintz« (Stillfried).

Hans Tummer. Med. v. 1518. C. 3. — Berlin bez. »Hanss Tummer« (Stillfried).

Bernhard von Cles, Bischof von Trient. Med. v. 1520. Abb. 31. — Bn. bez. »Bischoff in Trient« (Stillfried).

Cyriacus von Polheim. Med. v. 1520. — Bamberg.

[Ludwig V. von der Pfalz. Med. v. 1520 u. 1526. Abb. 39 u. Taf. D. 2. — Bn. ohne Aufschrift (fälschlich Ulrich von Hutten genannt)?].

Johannes Wenck, Abt von Heilsbronn. Med. v. 1523. Abb. 42. — Bn. bez. »Abbas fontis Salicitis« (Stillfried).

Christian, König von Dänemark. Med. o. J. — Bg. Auf der Rückseite eines Blattes, bez. »Wolfgang Rogendorf« das zerschnittene Profil eines Mannes mit der Aufschrift Kunig von ? (nach Hefner-Altenecks Notiz: König Christian II. von Dänemark).

Heinrich, Graf von Schlick. Med. o. J. Abb. 33. — Bn. bez. »Graf Schlick« (Stillfried).

Maximilian von Berghes (Zevenbergen). Med. o. J. Abb. Auktionskat. Delbecke (Hess. Frankfurt 1891. Taf. II Nr. 801). — Bg. Kopf mit rundem Vollbart, ohne Schnurrbart, bez. Karolus R. Abb. 24.

Margareta Tetzl. Med. o. J. C. 12. — Bn. bez. »Hoffräulein bei der E. Herzogin Margareth« (Stillfried).

Hieronymus Ebner. Med. o. J. Taf. C. 6. — Bg. bez. Hieronymus Ebner.

---

[1]) Über diese Frage hat eingehend gehandelt Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, IV (1871), S. 241 ff.

[2]) Bisher sind nur 45 Stück publiziert. Das Werk von Graf Stillfried (mit Einleitung von A. v. Eye) enthält unter dem irreführenden Titel: Albrecht Dürers Handzeichnungen im Kgl. Museum in Berlin (Nürnberg-Soldau 1871) 41 der Berliner Blätter in ganz unzulänglichen Nachzeichnungen auf Stein. Drei Stück aus der Bamberger Serie veröffentlichte Leitschuh, »Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek« (1888) Taf. XXV—XXVII, »Jungfraw Guten«, »Nicolas von Münch« und »Portugallisch Factor«. Einen bärtigen Kopf mit breitem Hut in Berlin, der auf der Rückseite die Aufschrift »ulrich f. hutten« trägt, hat Böcking seiner großen Huttenausgabe als Titelblatt vorgesetzt. Die Aufschrift ist alt, bezieht sich aber sicher nicht — ebensowenig wie die oben erwähnte, auf Martin Tucher bezügliche — auf den Dargestellten der Vorderseite. Mit den sicheren Huttenbildnissen hat das Blatt nicht die geringste Ähnlichkeit. Vielmehr gleicht der übel zugeschnittene Kopf einigermaßen dem Kurfürsten Ludwig V. von der Pfalz auf der Schwarzschen Medaille Taf. D. 2. Die Namensaufschrift berechtigt uns lediglich zu der Vermutung, daß Schwarz höchstwahrscheinlich und zwar auf dem *nebenstehenden* Blatt des Skizzenbuchs, Hutten porträtiert hat und daß wir also hoffen dürfen, sein Bildnis noch unter dem Vorrat der Medaillen aufzufinden.

Namenlos. Männliches Brustbild mit P-o-K. Taf. A. 7 — Bn. ohne Aufschrift (Stillfried).
Namenlos. Weibliches Brustbild. Abb. 56. Auf der Rückseite Schrift in 5 Zeilen: »Verlogen und neydisch Zungen« usw. — Bn. bez. »Hoffräulein bei der E. H. Margareth« (Stillfried; nicht zu verwechseln mit dem andern ebenda publizierten Blatt: »Hoffräulein bei der E. *Herzogin* Margareth« = Margareta Tetzl).





Abb. 31
Bernhard von Cles, Bischof von Trient
Medaille von Hans Schwarz

Was nun das Verhältnis der Zeichnungen zu den Medaillen betrifft, so muß man sich gegenwärtig halten, daß es sich nicht um eigentliche Entwürfe zu Medaillen handelt, sondern um freie Studien nach dem Leben, »Visierungen«, wie der sehr bezeichnende Ausdruck lautet, die bei der Übertragung ins Rund und durch die Übersetzung ins Relief naturgemäß mancherlei Abänderungen erfahren mußten. Selbst wenn die Umrisse intakt wären, würde es falsch sein, eine vollkommene Kongruenz der Silhouetten zu erwarten. Immerhin fehlt es nicht an Anzeichen, daß der Künstler schon bei der Porträtaufnahme die Medaille vor Augen hatte. Nicht selten schneidet das Brustbild unten kreisrund ab. Auch der charakteristische S-förmige Abschnitt kommt vor, ja, einmal ist derselbe durch einen starken Schlagschatten geradezu als Relief charakterisiert (»Dechant zu Köln« in Bamberg, vgl. »Udalricus Abbas« in Berlin). Ursprünglich scheint sogar mehr als einer von den Profilköpfen von einer das Medaillenrund andeutenden Kreislinie umgeben gewesen zu sein. Dieses ursprüngliche Rund hat der alte Besitzer manchmal beibehalten, indem er den ausgeschnittenen Kopf auf ein kreisrundes Blatt setzte (»Carolus rex« (Abb. 24), »Steffen Kämmerling« und ein weiblicher Kopf mit Haube in Bamberg).



Abb. 32
Bernhard von Cles
Bischof von Trient
Prägung

Die neuerdings wieder aufgeworfene Frage, ob es sich hier nicht etwa um späte Machwerke, Fälschungen auf Grund der Medaillen handeln könne, erledigt sich nunmehr von selbst. Setzt diese Annahme doch nichts Geringeres voraus als das Vorhandensein einer ganzen Spezialsammlung von *Schwarz*schen Medaillen in einer Vollständigkeit, von der wir selbst heute noch weit entfernt sind. Ein Nonsens an sich. Erman ging bei seiner Zusammenstellung der Schwarzschen Medaillen lediglich von diesen

selbst aus; auch ich habe mich ausschließlich von stilistischen Gesichtspunkten leiten lassen. Als Gegenprobe aber haben uns nachträglich die Zeichnungen gute Dienste geleistet. Ihre Zusammengehörigkeit wurde noch nie bestritten. So bildet die ganze



Abb. 33
Heinrich, Graf von Schlick
Medaille von Hans Schwarz



Abb. 34
Eitel Friedrich von Zollern
Medaille von Hans Schwarz

Serie jetzt, nachdem sie durch das Monogramm als Arbeit des Hans Schwarz gesichert ist, für den Aufbau des Schwarzschen Medaillenwerks eine Grundlage, so breit und sicher, wie wir sie sonst bei keinem Meister mehr besitzen.

* * *

Schauen wir uns um im weiten Kreise derer, die Schwarz' Kunst in dauerndem Erz der Nachwelt überliefert hat, so ist es vor allem Kaiser Maximilian und die Seinen, die unser Interesse beanspruchen. Die große Zeit der Ernte war für den jungen Medailleur der glänzende Reichstag von 1518, von dem der Chronist sagt, »daß davon in 40 jaren auf keinem reichstag sovil fürsten und herren erschinen und bei einander sind gewesen«.[1]

Sämtliche Kurfürsten, jeder mit einem unabsehbaren Gefolge, waren anwesend, und hier geschah es, daß des Reiches Erzkanzler, Erzbischof Albrecht von Mainz, trotz des Drangs der Geschäfte, dem jungen Konterfetter zu einer ausführlichen Bildnisstudie saß. Die Herzöge Georg von Sachsen und Joachim von Brandenburg ließen sich gleichfalls bei dieser Gelegenheit in großen Gußstücken verewigen (Abb. 27 u. Taf. B. 11). In weltlicher Tracht, die auch seinem Sinne besser entsprach als Pallium und Kalotte, erscheint der Erzbischof Christian von Bremen, Herzog von Braunschweig (Abb. 28), der tyrannische Bedrücker seiner Untertanen und fanatische Widersacher Luthers, auf einem prächtigen großen Schaustück. Auf dem Reichstag erhielt er die Weihen: »am Sonntag den 11. Juli ist der Hertzog Christoff, ein schöner, junger, langer, fraindlicher

[1] Sender, s. Städtechron. 23, 135. Einen Überblick über diese Versammlung erlauchter Häupter gibt die Schrift: »Die Stend des hailigen Römischen Reichs.« Wiederabgedruckt bei Böcking, Hutteni Opera V, S. 284 ff.

Fürst zu dem Thom allhie, in gegenwärtigkeit des Kaisers zu einem priester und ertzbischof zu Bremen geweicht worden.« Auf der Medaille — man vergleiche auch die Zeichnung im Berliner Kabinett — scheint bereits hinter der Maske des fürstlichen Kavaliers der spätere heimtückische Frömmler und habsüchtige Erpresser hervorzublicken. *Matthäus Lang*, der spätere berühmte Erzbischof von Salzburg, des Kaisers rechte Hand in den Verhandlungen mit der Kurie, sieht man in dem ausdrucksvollen Medaillenbildnis mehr den gewiegten Diplomaten an, als den tatkräftigen Kriegsmann, als der er sich in Zeiten des Aufruhrs, im Bauernkriege bewährte (Abb. 26 u. 29). Geborener Augsburger, war er der Stolz seiner Vaterstadt, und als er erstmalig im Purpur des Kardinals einritt, »ist er von seinen mitbürgern gar herrlich empfangen worden«. Unserem Schwarz saß er mehrfach, auch später als Erzbischof noch, und nach dem Medaillenbildnis ließ er die Stempel zu seinen Salzburger Prägungen herstellen (Abb. 30)[1]), welchem Beispiel der Trientiner *Bischof Bernhard von Cles* folgte (Abb. 31 und 32).



Abb. 35
Jakob Murmann
Medaille von Hans Schwarz

Sebastian von Rotenhan, ein Vertrauter des Kardinals Albrecht, hat mit seinem physiognomisch höchst anziehenden und fein geschnittenen Profil den Vorwurf zu einer Meisterleistung des Künstlers gegeben (Taf. A. 9).

Von des Kaisers näherer Umgebung muß dann noch der vielfach als Ambassadeur verwandte *Sigismund von Herberstein* genannt werden (Medaille von 1521), dann namentlich der ritterliche Herr *Sigismund von Dietrichstein*, der dem Herzen Maximilians am nächsten war und zu Füßen seines kaiserlichen Herrn in der Schloßkirche zu Neustadt begraben liegt (Taf. B. 6).

Unzählbar sind die Häupter derer, die in dem großen Jahr als Gäste in Augsburg weilten, denn nicht nur wer durch Amt und Würde verpflichtet war, hatte sich eingefunden, sondern alles, was Lust hatte an festlichem Gepränge und ritterlichem Spiel. Denn ohne das durfte es nicht abgehen bei Maximilian. Diesmal würzte er die Trockenheit der Staatsgeschäfte mit der glänzenden Hochzeitsfeier seiner liebenswürdigen Nichte Susanna von Bayern und des Markgrafen Kasimir.

Gerade solche festlichen Zusammenkünfte familiärer Natur aber machen den Wunsch rege, durch Austausch von Andenken persönlicher Art die Erinnerung an hohe Zeiten lebendig zu erhalten. Gewiß hat die prächtige Fürstenhochzeit, die so ziemlich den ganzen deutschen Adel zu Gaste sah, nicht wenig zur Förderung und Ausbreitung der jungen Medaillenkunst beigetragen.

[1]) Auf die Medaille geht auch ein lebensgroßes Reliefbildnis des Kardinals von Stein (Untersberger Marmor) zurück, das sich im Museum von Salzburg befindet. Auch den Talerprägungen *Georgs von Sachsen* liegt die Schwarzsche Medaille (Abb. 27) zu Grunde.

Und andererseits, was kann für den Künstler dankbarer sein, als solch ritterliche Gestalten, wie den Grafen Schlick (Abb. 33), Herzog Georg von Württemberg und Graf Bertold von Henneberg (Taf. D. 4 u. 6), welch letzterer sich bei einem trefflichen Lanzenstechen auf dem Augsburger Weinmarkt besonders hervortat, ferner solche fürstliche Erscheinungen, wie der Marschalk Georg von Elz (Taf. A. 8)[1]), der als Vertreter des Deutschherrn-Ordens anwesend war, die beiden Grafen von Solms und den schönen Pfalzgrafen Friedrich (Taf. A. 3) im Bilde festzuhalten. Otto Heinrich von der Pfalz, der mit dem jungen Markgrafen Joachim von Brandenburg und einem Nassauer Grafen zusammen der jungen Frau das Geleit in die neue Heimat geben durfte, war damals noch ein Page, und das Bild seiner ritterlichen Jugend hat uns die Medaille bewahrt (Taf. D. 1).



Abb. 36
Jakob Fugger
Federzeichnung eines unbekannten Meisters
München, K. Kupferstichkabinett

Damals füllte sich das Skizzenbuch unseres Schwarz mit jenen prächtigen Bildern männlicher Tüchtigkeit, die uns die zerstreuten Blätter, trotz gelegentlicher Flüchtigkeit und der schmählichen Verstümmelung des Ganzen so wert machen.

Einer, der sich bei den Festlichkeiten gleichfalls, wenn auch auf seine Weise, betätigte, war der berühmte *Kunz von der Rosen*, des Kaisers »Freudenmacher«. Unter anderem ließ er angesichts der Majestät, die im Kreise der Frauen einem Lanzenstechen zuschaute, sechzehn Personen in einen Brunnentrog fallen und »lockte dadurch dem Kaiser, der Braut und dem Frauenzimmer ein großes Lachen ab«. Auch er fehlt nicht im Medaillenwerk des Schwarz. Ein grimmiger Haudegen, dem aber alle Humore um den bärtigen Mund spielen, ein verwegener Gesell, halb Landsknecht, halb Schelm, mit einem Blick, der so scharf ist wie seine Hakennase, ein unverwüstlicher Zecher mit bedeutender Wampe, die rauhe Brust entblößt, so stellt ihn Schwarz leibhaftig vor uns hin (Taf. B. 1).

Ein biederer Schwab von Geburt, stand Kunz mit der Augsburger Bürgerschaft auf bestem Fuß. Insbesondere mit der Familie Schwarz scheint der vielvermögende Günstling des Kaisers gute Beziehungen unterhalten zu haben. Ein Bild im Wolfenbüttler Trachtenbuch zeigte den kleinen Matthes Schwarz, wie er dem großen Kunz

[1]) Etwas konventioneller erscheint Ritter Georg auf dem Epitaph von Loyen Herings Hand in Boppard a. Rh.



Abb. 37
Raimund Fugger
Sepiazeichnung von Hans Burgkmair
(bezeichnet H·B)

die Fahne — ein wühlendes Schwein ist das sinnreiche Panier — zum Mummenschanz voranträgt; eine vollkommene Illustration zu dem Worte Sir Johns: »Ich gehe hier vor Dir her wie eine Sau, die ihren ganzen Wurf aufgefressen hat bis auf das Letzte.« — »Es hat der Konz gar einen bösen Strick aus mir gezogen«, bekennt Matthäus selber.

Hans Schwarz hat sich in dem Enfacebildnis des großen Bärenhäuters, dem er gewiß auch freundschaftlich nahestand, selbst übertroffen. Es geht an eindringender Charakteristik ein gut Stück sogar über Holbeins Porträtstudien hinaus, unter denen man Kunz nicht weniger als viermal antrifft.



Abb. 38
Thoman Löffelholz
Medaille von Hans Schwarz

Am 6. Oktober 1518 verließ Maximilian Augsburg. Kaum hatte er seiner lieben Stadt zum letztenmal Valet gesagt, so erschien vor den Toren, wie der Bote einer neuen Zeit, »die potschafft des großmächtigen Karoli künigs in Hispania, *Maximilian von Bergen*, Herr zu Sibenbürgen in Brabant«[1]), der Hauptagent Karls in Sachen der Kaiser-

[1]) Die Stände des heil. Röm. Reiches (Böcking, Hutten V) S. 299.





Abb. 39
Kurfürst Ludwig V. von der Pfalz
Medaille von Hans Schwarz





Abb. 40
Karl V.
Medaille von Hans Schwarz



Abb. 41
Karl V.
Medaille von Hans Schwarz



Abb. 42
Johannes Wenck, Abt von Heilsbronn
Medaille von Hans Schwarz

wahl, der später als kaiserlicher Statthalter in Württemberg und »obriste potschaft in deutschen Landen« zusammen mit Kardinal Matthäus Lang zeitweise die Geschicke Deutschlands lenkte. Er war nicht nur Diplomat, sondern auch ein Mann der Künste, wie Dürers Besuch in seinem Palast zu Bergen op Zoom erkennen läßt.[1]) Auch ihn hielt Schwarz mit einigen derben Strichen in seinem Skizzenbuch fest (Zeichnung in Berlin, Kopf ohne Aufschrift, mit kurzem Vollbart, rasierter Oberlippe (Schifferbart), Kette des Goldenen Vließes und Mütze). Die zugehörige Medaille (Sammlung Delbecke, Antwerpen) nennt seinen Namen: MAXIMILIAN DE BERGHES. Das seltene Stück gibt von dem bedeutenden Menschen, dessen diplomatische Berichte an den Kaiser durch ihren politischen Weitblick und die merkwürdig moderne subjektive Art ihrer Fassung in Erstaunen setzen, eine bessere Vorstellung als die rohe Berliner Zeichnung: ein feines vergeistigtes Profil mit schmalen Diplomatenlippen.



Abb. 43

In seine erste Augsburger Zeit fallen einige Schaustücke auf Freunde und Kunstgenossen des jungen Meisters. Vor allem ist zu nennen ein mit außerordentlicher Liebe und verständnisvollstem Eingehen auf die Einzelform ausgeführtes Medaillonbildnis Hans Burgkmairs (Tafel B 3). Der müde, ein wenig von des Gedankens Blässe angekränkelte Kopf zeigt eine über die bloße Ähnlichkeit hinausgehende Übereinstimmung mit Burgkmairs Selbstporträt von 1517 (Bremen, Kunsthalle).[2]) Diese Zeichnung diente dem Medailleur als Gedächtnisstütze. Sein volles Leben erhielt das Bildnis jedoch vor der Natur selbst; das zeigt die Modellierung in jeder Einzelheit. Die dekorativ behandelte Rückseite mit der Umschrift »munus Caesaris Maximiliani ob artem eius« feiert die Wappenverleihung an den Hofmaler.

Eine hervorragende Person aus dem Kunstkreise Maximilians stellt auch das Stück Taf. B. 12 dar: den Augsburger Platner *Kolman Helmschmied*, dessen robustes Äußere allerdings eher auf den Handwerksmeister als auf den Künstler schließen läßt. Ferner gehört hierher der Bildhauer *Jakob Murmann*, ein ansprechender Künstlerkopf (Abb. 35). Er wird gelegentlich gemeinsamer Arbeiten mit Sebastian Loscher genannt. Die Gerechtigkeit erhielt er 1511. Um diese Zeit wohnte er mit Loy Hering im gleichen Haus. Der großen Anzahl seiner Lernknaben nach war er ein vielbeschäftigter Meister. 1546 wird er als verstorben gemeldet.

Im übrigen ist es vorwiegend das Patriziat, gestandene Bürger, ihre ehrsamen Frauen und Töchter, die *Schwarz* beschäftigten. Von bedeutenden Augsburgern sind hier vor allem *Dr. Peutinger*, *Jakob Fugger der Reiche* und *Jakob Welser* zu nennen.

[1]) Um diesen Ratgeber der Statthalterin Margarete und Vertrauensmann Karls V. handelt es sich m. E., wenn Dürer im Reisetagebuch (Large-Fuhse S. 141. 22.) schreibt: »Ich habe gesehen des von Bergen Hauß, ist fast groß und schön gebauet.«

[2]) Abgeb. im Allgem. histor. Porträtwerk (Bruckmann); Dörnhöfer, Über Burgkmair und Dürer (Festschrift für Wickhoff) Taf. III, 1.

Auf Rechnung der humanistisch gebildeten Besteller ist es sicherlich zu setzen, wenn der feiste Antiquarius, ebenso wie der noch weniger klassisch geschnittene Kopf des reichen Fugger mit bloßem Hals, nach Art römischer Münzbilder aufgefaßt erscheint. (Taf. A. 4 und 11.) Burgkmairs »antikischer« Geschmack scheint hier maßgebend. Zwar die Auffassung des Fuggerkopfes ist unabhängig von dem stark manierierten Holzschnitt Burgkmairs; eine selbständige Leistung auch Holbeins feiner Profilaufnahme gegenüber. Eher stimmt eine (im übrigen geringe) Federzeichnung von unbekannter Hand [1]) mit dem Profil der Medaille überein (Abb. 36). — Aber der ganze Zuschnitt der Medaille, besonders auch die Rückseite (Taf. A. 4a), weist doch auf Burgkmair. Ein direkter Entwurf zu einer Medaille, der durch sein (auf unserer Abbildung weggeschnittenes) Handzeichen · H · B · als eigenhändige Arbeit gesichert ist, liegt in einer Sepiazeichnung vor, die — den Medaillenbildnissen zufolge — *Raimund Fugger* darstellt (Abb. 37).[2]) Wenn auch die entsprechende Medaille nicht mehr nach-



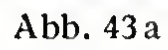


Abb. 43a



Abb. 44

weisbar ist, berechtigt das ganze Arrangement zu der Annahme, daß es sich hier um einen Entwurf für Hans Schwarz handelt, ein Pendant etwa zu der Schaumünze Jakobs.[3])

Neben dem Fugger erscheint Jakob Welser, der Herr Venezuelas und Begründer des Nürnberger Hauses, mit seinem fein geschnittenen Profil als der ungleich sympathischere von den beiden großen Handelsherren. Augsburger ist auch Eitel Hans Langenmantel, der, einer der bedeutendsten patrizischen Familien angehörig, wegen Wiedertäuferei auf dem Schafott endigte. Auch Ulrich Link, Urban Labenwolf, Lukas Hanolt, ferner der gute Arzneidoktor Kleinmüller, das Urbild eines jovialen Hausarztes — er hat ein Buch über die Pestgefahr geschrieben — sind Söhne Augsburgs (Taf. A. 1 u. D. 11).

Alexander Schwarz (Taf. A. 2), der Oheim des Künstlers, war zwar Augsburger Bürger, hielt sich aber den Akten nach vielfach in Geschäften auswärts, in Nürnberg und anderen Orten auf. Das merkwürdige Monogramm des Berliner Exemplars

[1]) Kupferstichkabinett in München.

[2]) Kupferstichkabinett in München.

[3]) Über Burgkmairs Tätigkeit für die Augsburger Münze s. Fikentscher, Mitteil. der Bayr. Num. Gesellschaft VI, 1887, S. 76; vgl. Num. Zeitschrift (Wien) XXX (1898), S. 21.

(ebenso in Wien, k. und k. Münz-Sammlung), das Erman abhielt, die Medaille dem Hans Schwarz zuzuteilen, notierte ich mir in gleicher Form auf einer bedeutend späteren Schaumünze Philipps II. und Herzog Albas (1567 Haag, Kgl. Münzkabinett). Es wird von Pinchard[1]) auf den niederländischen Medailleur und Erzgießer Jaques Jonghelinck bezogen. — Nun hat neuerdings Simonis auf die eigentümliche Kopistentätigkeit dieser späteren niederländischen Medailleure und Ziseleure hingewiesen,[2]) die sich auch auf die ältere deutsche Medaille erstreckte. Wir hätten es bei dem Berliner Exemplar der Medaille also mit einem jener retuschierten Nachgüsse dieses niederländischen Kopisten zu tun, auf dessen Rechnung auch die nachträgliche üble Ziselierung zu setzen wäre. Das Stück steht nicht vereinzelt. Ein anderes Beispiel hierfür bildet die Medaille auf Christian, König von Dänemark (Simonis, I. Taf. VI, 5), die der Herausgeber dem Antwerpener Philipp von Winghe (gest. 1592) zuschreibt, aber sicherlich auf ein Original von Schwarz zurückgeht. Ferner rechne ich hierzu das in der Sammlung Metzler befindliche Exemplar der Schwarzschen Dürermedaille (Cahn, Taf. X. 60). Sie wurde bekanntlich später auch von H. Bezold — geistlos genug — kopiert.



Abb. 45
Revers einer Medaille
auf M. Pfinzing

Ungleich zahlreicher als Augsburg ist das Nürnberger Patriziat vertreten. Die nürnbergischen Medaillen bilden auch stilistisch eine Gruppe für sich, wie ein Blick auf Taf. C lehrt. Die Lebensverhältnisse der Dargestellten, zumeist hervorragende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, finden sich in den alten nürnbergischen Münzwerken von Imhoof und Will (vgl. auch dessen Nürnbergisches Gelehrtenlexikon) in polyhistorischer Art dargelegt. *Hans Tummer*, ein Niederbayer, Bürger von Regensburg, war Pfleger des Pfalzgrafen in Regenstauf.[3]) Hans Schwarz hat ihn zweimal porträtiert: Taf. A. 12 und Taf. C. 3.

1519 war das Jahr seines großen Nürnberger Erfolgs. Kurz darauf mußte, wie wir oben sahen, Schwarz aus der Stadt verschwinden und auf Reisen sein Glück versuchen. Am kunstfreundlichen Hofe in Neuburg a. D. bei dem jungen Pfalzgrafen *Otto Heinrich*, bei Herrn *Thoman Löffelholz*, dem bayrischen Residenten in Braunau, fand er Aufnahme und Aufträge (s. Abb. 38). In seine Vaterstadt zurückgekehrt, konterfeite er Hans Langenmantel, aber noch in demselben Jahr treffen wir ihn auf der Reise in Württemberg, wo er die beiden Kriegshauptleute *Eitel Friedrich von Zollern*[4]) (Abb. 34) und *Georg Truchseß von Waldburg*[5]) aufnahm, um sich dann an den Rhein zu begeben. In Speier saß ihm *Bischof Georg* und der Kanonikus *Simon von Liebenstein*, in Spanheim *Pfalzgraf Johann II.* und in Heidelberg sodann *Kurfürst Ludwig* selbst (Abb. 39).

Was den Künstler noch länger in der Pfalz festhielt, war, wie schon angedeutet, die Aussicht auf die Ankunft des neugekrönten Kaisers und den für das nächste Jahr angesagten Reichstag in Worms. Nach der Krönung in Aachen traf Karl V., begleitet

[1]) Histoire de la gravure en Belgique (Bruxelles 1870) S. 22.
[2]) L'Art du médailleur en Belgique I, S. 127.
[3]) Näheres über ihn bei Beierlein, Ber. Bayern II, S. 8.
[4]) Schaumünzen des Hauses Hohenzollern Nr. 679.
[5]) Kat. Greene (Hess. Frkf. a. M. 1898) II. Teil, Taf. III, 52.

vom Pfalzgraf Friedrich, Schwarz' altem Gönner, auf dem Schloß zu Heidelberg ein, wo er bei Jagd und ritterlichen Spielen bis gegen Weihnachten verweilte. In dieser Zeit müssen die Medaillen (Abb. 40 u. 41) entstanden sein.

Die Rückreise des Künstlers (1523) ging über Nürnberg. Daß seine alte Verbindung mit dem Propste Melchior Pfinzing noch bestand, beweisen die beiden Medaillen auf dessen Schwester und Schwager, das Schedelsche Ehepaar. Lucia Dorerin (Dörrer),





Abb. 45a
Melchior Pfinzing
Medaille von Hans Schwarz





Abb. 46
Viktor Schütz
Medaille von Hans Schwarz

die auf der — gleichfalls 1523 entstandenen — Medaille als »Zehnte der Musen und Zierde Germaniens« gefeiert wird,[1]) ist ebenfalls eine Nürnbergerin. Auch *Johannes Wenck*, der Abt von *Kloster Heilsbronn* in Franken gehört hierher (Abb. 42).

Die späteren Medaillenarbeiten, die Schwarz für seine alten Gönner, den Bischof Georg von Speier (1525 Samml. Felix) und Kurfürst Ludwig (1526 Taf. D. 2) ausführte, lassen nicht erkennen, wo er sich aufhielt, da es sich hierbei nur um veränderte Fassungen

[1]) Vgl. Jul. Cahn, Num. Chronicle 1904, S. 43.

der alten Medaillenporträte handelt. Eine kleine Denkmünze, die er 1525 auf den in diesem Jahr gestorbenen Fugger arbeitete, deutet auf Augsburg, und auch die letzte Medaille, die wir ihm zuschreiben möchten, Johannes Kleinmüller, stellt eine Augsburger Persönlichkeit dar.

* * *

In der ereignisvollsten Epoche der deutschen Geistesgeschichte entstanden, auf weniger als ein Dezennium beschränkt, steht das Gesamtwerk des Hans Schwarz da als ein bedeutendes Denkmal jener starken, aber allzu kurzen Aufwärtsbewegung, die den Deutschen zwang, sich auf sich selbst zu besinnen und auch im äußeren Gehaben, in Tracht und Geste einen eigenen Ausdruck seines Wesens zu suchen. Im Porträt ist die alte Adorantengedrücktheit gewichen. Höher trägt der Adel deutscher Nation den Kopf, und zuversichtlicher tritt der Bürger auf. Kaum eine Zeit der deutschen Geschichte hat so viel persönliche und nationale Eigenart: resolute Lebensfrische, schlichte Würde und sich selbst vertrauende Gelassenheit in der äußeren Erscheinung ausgeprägt, wie jenes kurze Vierteljahrhundert, das soeben erst das burgundische Wesen mit seiner zieren Höfischkeit überwunden hatte und noch nicht eingespannt war in die engen Stiefel des neuen hispano-italischen Zeremoniells.



Abb. 47
Albrecht Dürer
Buchsmodell von Hans Schwarz
Braunschweig, H. Museum

Wie unendlich beschränkt sind gegenüber einer solchen Fülle der Gesichte die Ausdrucksmittel des Medailleurs. Schwarz zeigt sich als Meister in der Beschränkung. Wie viel versteht er allein durch die Kopfhaltung zu sagen. Eine leise Neigung genügt, um die entgegenkommende Milde eines geistlichen Würdenträgers, stärkere Senkung mit gleichzeitiger Betonung der Schulterpartie, den stubenhockenden Gelehrten, der aufgereckte Nacken mit kurz abgeschnittener Büste die straffe Spannkraft eines jungen Patriziersohnes oder Adligen anzudeuten. Jeder Zoll ein Mann des Waffenhandwerks, so erscheint der junge Schlick neben dem schlichtbürgerlichen Ulrich Starck, und wie vorteilhaft präsentiert sich in leichter Wendung der gut geschnittene Kopf des Alexander Schwarz im Vergleich zu der apoplektischen Schwerfälligkeit des dicken Hans Thummer. Höchst selbständig ist die Auffassung von *Dürers* Kopf (Taf. B. 5 und Abb. 47). Dem christushaften Idealbild, das der Meister mit so liebenswürdiger Naivität in sich selbst bewunderte, setzt Schwarz einen Rassemenschen entgegen, dessen Typus ohne einen guten Schuß magyarischen Blutes schlechterdings unerklärt bliebe. Im übrigen wird das Repräsentative der Erscheinung nicht vernachlässigt. Der breite Pelzaufschlag unterstützt hier die würdige Haltung ebenso, wie gelegentlich das salopp geknöpfte Wams den schwer arbeitenden Handwerker charakterisiert (s. Taf. B. 2). Wie reizend bringt das ausgeschnittene Kleid der mädchenhaft jungen Frau des Endres Imhoof die Anmut ihrer Bewegungen zur Geltung, und gewiß nicht ohne Grund erscheint deren magere, ein wenig trocken dreinblickende Schwägerin Ursula, Seifried Pfinzings Hausfrau, mit hochgeschlossenem

engen Bund und schmal abfallenden Schultern (Taf. C. 2 und 8). Die seltene Kunst, in der Büste den Eindruck der ganzen Erscheinung zu geben, hat der Künstler verstanden wie selten einer.

Großer Simplizität befleißigt sich Schwarz auch im Revers. Ein paar Zeilen Schrift in einem handfest geschnittenen Kranz genügen meist zur Belebung der Fläche, wie dies beliebte Motiv den großen italienischen Medailleuren genügte (s. Abb. 44). Auch seine Heraldik ist groß in ihrer Einfachheit. Ist es möglich, mit weniger Mitteln so



Abb. 48
Unbekannter
Buchsmodell von Hans Schwarz
Paris, Louvre

viel Bedeutung zu geben, wie in der simplen Wappenrückseite der Otto Heinrich-Medaille (Abb. 43a). Das Beste an diesen Sachen ist, daß der Künstler nicht daran denkt, mit der Finesse der Siegelstecher zu wetteifern, sondern daß er, echt handwerklich auch hier, lediglich mit den erprobten Mitteln seiner Kunst die Aufgabe löst. Er bleibt dem Holzmodell treu. Einfachere Motive, Wappenschilde, Schrift usw. schneidet er wohl auch mit Kraft und Nachdruck in die Tiefe, direkt in der Form, wie dies z. B. bei den beiden — echt Schwarzschen — Säulen des Herkules auf der Medaille Karls V. der Fall ist (vgl. Abb. 40 und 43).

Die wenigen figürlichen Reversbilder, die wir von Schwarz besitzen, zeigen seine Kunst in aufsteigender Linie.

Noch ganz im Banne Burgkmairs steht der Revers der Fuggermedaille: eine vorwiegend landschaftliche Komposition, naiv ins Relief übertragen (Taf. A. 4a). Mitten im Meer stehen die beiden Heidengötter Neptun und Merkur, dieser ein behäbiger Kaufmann auf einer Kugel balancierend, jener eine statuarisch gestellte Aktfigur auf seinem Delphin. In den Wolken erscheint in geschickter Verkürzung — wie Gottvater in der Glorie — der Musengott mit Bratsche, einem Jeden eine Krone aufsetzend. Das Ganze eine hübsche Allegorie auf den großen Handelsherrn, dessen Geist Länder und Meere umspannt, ohne dem humanistischen Ideal seiner Jugend untreu geworden zu sein: »adsit Apollo!«[1]). Übrigens scheinen die beiden kleinen Götter Porträtzüge zu tragen, und zwar Neptun die des Jakob Fugger selbst, während Merkurius auf der Kugel — offenbar ist der Erdball gemeint — Jakobs Neffen *Raimundus* gleicht. Ebenso figuriert ja auch auf der frostigen Reversallegorie der bekannten Liberalitasmedaille von Hagenauer Raimund auf der die Welt bedeutenden Kugel.[2])



Abb. 49
Martin Tucher
Buchsmodell von Hans Schwarz
Berlin, K. Münzkabinett



Abb. 50
Unbekannter
Buchsmodell von Hans Schwarz
München, Nationalmuseum

Der ganze Einfall geht, wie es scheint, auf eine symbolische Ausdeutung der alten Haus- und Handelsmarke der Fugger hinaus: ein Dreizack mit danebenstehendem Kreis (Erdkreis). Wie der Marmorbelag der Fuggerkapelle noch heute bezeugt, wurde diese Marke auch nach der Wappenverleihung — neben den Lilien — geführt. In Rom diente sie den Fuggerischen Prägungen sogar als Münzzeichen.[3])

Ein echtes Geschöpf der Augsburger Renaissance ist ferner auch die kleine »Fortitudo«, die auf der ersten Pfinzingmedaille (1518) so kokett neben der charakteristischen Baluster steht (Abb. 45a). Dagegen geht die reizende Spes auf dem herrlichen Schaustück Bischof Georgs von Speier — sie findet sich auch auf der größeren Pfinzingmedaille — erheblich über den allgemeinen Formenschatz der Zeit hinaus (Taf. C. 1a).

[1]) Vgl. den danach geschnittenen Teston Jakob Fuggers, abgebildet Kull, a. a. O. Taf. 1.
[2]) Abb. Lange, Peter Flötner, Taf. V.
[3]) Schultz, Fugger in Rom, S. 217 ff.

Die naive Anmut der kleinen Bittflehenden, die feine Grazilität ihrer halbentblößten Glieder läßt alles, was Burgkmair in diesem Genre gemacht hat, daneben plump und manieriert erscheinen. Aber auch die bekannte Speranza der Florentiner Medaillen, die dem Besteller vielleicht die Idee gegeben, läßt sich ihr nicht vergleichen. Wie hübsch steht ihr das augsburgische Flügelhäubchen zu dem antikischen Gewand, und mit welcher Liebe ist der Künstler auf das Kräuselwerk der lustig im Winde flatternden Schleier eingegangen!

Näher als Burgkmairs überkräftige Augsburgerinnen stehen ihr vielleicht Dürers allegorische Mädchengestalten vom »Triumphzug«, der im selben Jahre wie die Medaille — 1522 — herauskam, mehr aber noch gleicht ihr die Venus auf der Zeichnung des von Bienen verfolgten Amor (Lippmann 422). Auch eine feine Bronzeplakette, die sich in der Sammlung Figdor in Wien befindet, deutsche Arbeit, ließe sich hier nennen. Die nächste Analogie bietet indes die Zeichnung eines unbekannten



Abb. 50a
Johann II. von Spanheim (?)
Buchsmodell von Hans Schwarz
Berlin, K. Münzkabinett



Abb. 51
Unbekannter
Buchsmodell, Art des Hans Schwarz
München, Nationalmuseum

Meisters aus Altdorfers Richtung[1]): zwei weibliche Figürchen vom gleichen Habitus und ähnlicher Zierlichkeit auf Delphinen inmitten des Meeres stehend, eine rätselhafte Allegorie, die einigermaßen an den Revers der Fuggermedaille erinnert. Altdorfers Einfluß, dem wir also auch hier wieder begegnen, ist in der Draperie, wie namentlich in der Landschaft unverkennbar.

Vielfach war natürlich die Ausstattung der Rückseite beeinflußt von dem Wunsch des Auftraggebers, so wenn auf der kleinen Pfinzingmedaille der klassische, über Donatello in die oberitalienische Plakettenkunst gelangte Palladienraub Verwendung fand (Abb. 45). Das direkte Vorbild scheint übrigens die Rückseite einer Medaille von Niccolò Fiorentino gewesen zu sein.[2]) Befremdlicher bleibt die Entlehnung des leier-

[1]) Budapest, Nationalgalerie. Abb. s. Zeichnungen der Albertina VI. Nr. 619 (»Arion?«).

[2]) Medaille des Marcantonio della Lecia, Trésor (Italien) Taf. XVIII, 4. Heiß Bd. V, Taf. I, 4; vgl. Molinier, Plaquettes I. S. 17; Bode-Tschudi Nr. 654. — Der Palladienräuber führt dort den Namen »Mercurio«.

spielenden Apollo von einer Gemme des Cinquecento [1]) (Abb. 46 Revers der Medaille auf Viktor Schütz: ·TOVT·POVR·LE·MYEVIX [sic]), doch fanden auch diese feinen Arbeiten der Steinschneider ja in Form von »Plaketten« d. h. Bronzenachgüssen vielfach Verbreitung auch über die Alpen.

* * *

Die Medaillen des Hans Schwarz teilen das Schicksal der italienischen Quattrocentomedaille, daß sie in der Schätzung der Sammler und Liebhaber hinter den gefälligeren Erzeugnissen der späteren Renaissance lange zurückstehen mußten. »Rotgußmedaillen« werden sie in den alten Münzwerken despektierlich genannt, während die berühmten »Goldschmiedstücke« und »Kleinode« hoch im Preise stehen.

Wie die Epoche des Pisano könnte man den kurzen Zeitraum von Schwarz' Tätigkeit das *eherne* Zeitalter der Medaille nennen, im Gegensatz zu dem späteren prunkvollen silbernen und goldenen, dem man, wenn man will, um den schließlichen Tiefstand zu bezeichnen, noch ein wächsernes anreihen könnte, das bis auf unsere Tage herabreicht.



Abb. 52
Gebrüder Pfinzing
Medaille nach Schwarz

Ganz eigentlich auf den gemeinen Rot- und Gelbguß sind in der Tat Schwarz' Medaillen schon im Holzmodell berechnet. Derb wie dieses selbst fallen die Güsse aus, und der groß angelegten Form verschlägt ein da oder dort stehengebliebener Gußfehler wenig oder nichts. Bisweilen beläßt der Künstler selbst die Gußhaut, den Eindruck des Skizzenhaften, Improvisierten, Impressionistischen bewußt betonend. Schwarz kennt den Reiz des unberührten primitiven Gusses; nachträglicher Ziseluren bedarf es kaum. Und doch hat kaum irgendein Medaillenkünstler — gerade der frischen Primitivität seiner Güsse wegen — so sehr unter späteren Verunstaltungen gelitten wie Schwarz. Keiner aber verträgt dabei solche fatale Frisierkünste weniger, verliert mehr darunter als gerade er.

Wo der Ausgangspunkt der Schwarzschen Medaillenkunst liegt, zeigten uns die Porträtmedaillons in den Lünetten der Grablegung (Samml. Felix). Es ist lehrreich, sie etwa mit einem Schaustück wie Abb. 48 zu vergleichen. Schwarz' Medaillen sind, wie öfter betont, Produkte der Bildschnitzerei, im Gegensatz zu den Erstlingen Dauchers auf demselben Gebiete, die wir als veredelte Ableger der Reliefplastik in Stein aufzufassen haben. Solche dekorative Medaillonbildnisse, sei es mehr idealen oder porträtartigen Charakters, bilden ja ein ständiges Requisit der gleichzeitigen wie auch der späteren angewandten Bildschnitzerei. Von der kräftigen Handschrift des richtigen »Kistlers« bewahrt der Medaillenstil des Hans Schwarz noch ein gutes Stück. Sein ungekünstelter, echt handwerklicher Kerbschnitt hat nichts gemein mit jener Kleinmeisterei, die von den Franzosen »l'art microscopique« genannt wird. Seine Hand wäre zu schwer gewesen für »Kabinettstückchen«, für jene Miniaturschnitzeleien der Paternoster und Gebetsnüsse usw., die sich von den Niederlanden her über Deutschland verbreitet zu haben scheinen, ein affektiert gotisierender Schnitzstil, dem auch eine Gruppe von Medaillen und Holzmedaillons angehört, die da und dort Hans Schwarz zugeschrieben wurden: vorwiegend Jugendbildnisse des Königs und späteren Kaisers Karl V.

[1]) Reinach, Pierres gravées (Paris 1895), Pl. 83, 16.

von eigentümlich preziöser und dabei doch unfeiner Mache.[1]) Sie liegen zeitlich vor Schwarz' Tätigkeit und gehören offenbar der niederrheinischen Gegend an, dem Jugendaufenthalt des Kaisers. Die Medaille des Hans Schwarz hat kräftigere Wurzeln. Die Holzplastik kleineren Maßstabs, die Hausaltärchen und krippenartigen Kleinbildwerke, wie sie gerade in der schwäbischen Kunst heimisch, waren Schwarz' Schule, und hier möchten wir am liebsten auch seinen Lehrmeister Stephan bei der Arbeit suchen. Die skizzenhaft flotte, bisweilen ein wenig saloppe und ungehobelte Manier dieser biederen Schnitzereien hat dem Medailleur Schwarz die Ausdrucksmittel geliefert. Solche kleinen Porträtstücke wie die Gruppe eines knieenden Ritters mit seiner Frau im Bayerischen Nationalmuseum[2]) bilden die Vorschule, und Reliefarbeiten wie die mit zahlreichen Bildnisköpfen durchsetzte »Bewillkommnung eines Reisigen« ebenda[2]) eine unmittelbare Vorstufe zur Medaille; von hier bis zum Medaillonbildnis in Buchs (vgl. Abb. 51) ist nur noch ein Schritt. Auch jene Gruppe größerer, zu Porträtbildung neigender Holzskulpturen, von denen »Die Anbetung der heiligen drei Könige« in Berlin eine der schönsten ist,[3]) bieten Vergleichungspunkte genug.



Abb. 52a
Urban Labenwolf
Buchsmodell, Art des Hans Schwarz
Berlin, K. Münzkabinett

Mit den alten Mitteln der Werkstatt also übte Schwarz die neue Kunst des Konterfetters. Seine bestimmte, nur die Hauptsache betonende Formgebung hat ebensowenig gemein mit der rundlich gedrechselten, auf Politur und Tönung berechneten Sauberkeit eines Konrad Myt, wie mit der trockenen Sachlichkeit Hagenauers, dessen vorwiegend zeichnerischer Flächenstil der energischen, die richtige Tiefe gebenden Schatten entbehrt, womit gerade Schwarz seine besten Wirkungen erzielt. Hagenauer ist ganz Exaktheit, Schwarz Impression. Von dem glänzenden Hofbildhauer der Statthalterin Margarete aber unterscheidet er sich wie die herbe schwäbische Kleinplastik von der sinnlichen Fülle niederrheinischer Arbeiten (vgl. die Beweinung in Berlin Bode-Tschudi Nr. 376 (Taf. XXIV) oder die feine Eichenholzskulptur einer kleinen rundfigurigen Grablegung in München).

Besser als Worte geben von seiner künstlerischen Handschrift die Originalmodelle in Holz eine Vorstellung, die von seiner Hand herrühren oder im engsten Schulzusammenhang mit seiner Art stehen. Obenan steht das Buchsmodell der Dürermedaille im Braunschweiger Museum, ein vorzüglich konserviertes, leicht gebräuntes

[1]) Bezeichnend besonders ein Knabenbildnis Karls mit Blume in der Hand. Mehrere Originalstücke in Holz im Louvre. Phot. Girandon 2372. Vgl. Molinier, l'histoire de l'art industriel II, S. 204.

[2]) Dachauer-Saal, Vitrine.

[3]) Bode-Tschudi, Nr. 364 (Taf. XX).

Originalstück (Abb. 47). Die sichere »Schnittigkeit« der Schwarzschen Handschrift ist in dem Holz besonders schön zu erkennen. Mit wenigen Strichen, fest und bestimmt, ist das energisch gezeichnete Profil gegeben. Dagegen ist auf Bart und Haare eine Liebe verwandt, die Dürers eigener Sorgfalt für sein vorteilhaftes Äußere besonders entsprochen haben muß.

Ein gutes Buchs-Original besitzt ferner der Louvre in dem kräftigen Medaillon eines Jünglings (Abb. 48).[1]) Das hoch geschnittene Porträt eines Mannes mit Backenbart in Berlin (Abb. 49) stellt nach Ausweis der zugehörigen Medaille[2]) Martin Tucher dar. Feiner noch ist das ebenda befindliche Brustbild eines vornehmen Mannes (Abb. 50a) mit geschlitztem Breithut und Pelzrock, das zu den späteren und reiferen Arbeiten des Künstlers gehört. Es ähnelt Johann von Spanheim (Abb. 53), der später, nach Ausweis der Münzen, sich bärtig trug. Diesem nahe steht ein ausnehmend lebensvoll geschnittenes Enfacebildnis eines Jünglings mit breitem, tief über das linke Ohr herabgezogenen Schlapphut und schlichtem, halblangen Haar, das sich im Nationalmuseum in München befindet, während ein ähnlich aufgefaßtes, jedoch derber behandeltes Stück, ebendaselbst, auf eine frühere Zeit des Künstlers hinweist (Abb. 50 u. 51).



Abb. 53
Johann II. von Spanheim
Medaille von 1524, Hans Schwarz
München, K. Münzkabinett

An diese Enfacebildnisse schließt sich eng ein gutes Original der Sammlung Felix an (Katalog Heberle-Lempertz 1886, Nr. 961). Dieselbe Sammlung enthielt auch ein gut gearbeitetes Buchsmodell der Medaille auf Ulrich Stark (vgl. Taf. D. 7), das, gleich dem Urban Labenwolf (Abb. 52a) in Berlin, ausnahmsweise hochgeschnittene Umschrift zeigt. Im letzteren Fall scheint es sich ebenso wie bei der ähnlich behandelten Medaille auf S. von Dietrichstein um eine Vorlage für den Stempelschneider zu handeln; ein Modell für einen Teston oder dergleichen.[3])

Hauptstücke, wie das Dürer-Modell, in denen Schwarz sein Bestes gibt, sagen am klarsten über seine Technik aus. Schnitt um Schnitt wird die Gesichtsform herausgekerbt, so daß man noch im Bronzeguß die Spur des Messers erkennt. Auge, Nasenwurzel und Mund pflegen besonders markiert zu werden. Einfach mit Raspel und Spitzeisen wird das Kostüm angelegt. Ohne sich beim Detail aufzuhalten, gibt Schwarz in den sicheren Faltenzügen und mit faßbarer Unterscheidung des Stofflichen, oft nur vermittelst des Kostümlichen, ein überzeugendes Bild des ganzen Exterieurs eines Menschen. — Schlichtes Haupthaar wird mit plastischem Griff zusammengefaßt, als Masse behandelt, während in dem zierlichen Ringelhaar der jungen Kavaliere und Patriziersöhne noch ein Rest gotischer Zierlichkeit zu spüren ist.

[1]) Vgl. den Abguß von einem Originalholzmodell vor der Schrift Trésor II, 5.

[2]) Abb. Cahn, Samml. Metzler X, 54.

[3]) Ein Steinmodell mit Bildnis des Grafen Bertold von Henneberg (früher in Sammlung Felix, jetzt im Münchener Kunsthandel) ist eine Fälschung nach der — größeren — Medaille von H. Schwarz (Taf. D. 6).



5



Kompositionell nimmt Schwarz das Rund als gegebene Größe. Dem konzentrischen Prinzip seines Stils muß das Bild sich fügen. Dabei geht es nicht ohne Gewaltsamkeit ab. Nicht nur daß Kostüme und namentlich die ausschweifenden Hutformen zurechtgebogen und gestutzt werden, auch an der Kopfform wird bisweilen gemodelt, ein Radikalismus, den erst ein Vergleich mit den vor der Natur entstandenen Zeichnungen offenbart. Die übertriebene Betonung der Schulter- und Rückenpartie (vgl. z. B. Abb. 48) entspricht noch der traditionellen Typik der dekorativen Medaillons.

Raffiniertere Kunstmittel, der Kontrast zwischen der horizontal oder vertikal ins Rund schneidenden Geraden, das System der Segmenteinteilung und andere Kunstgriffe, die den italienischen Medailleuren früh geläufig waren und die in Augsburg Hans Daucher — man denke an das Medaillon des Pfalzgrafen Philipp von 1522[1]) — bald erfaßt, sind Schwarz zeitlebens fremd geblieben.

Die *Entwicklung seines Stils*, die keineswegs in gerader Linie verläuft und mancherlei Schwankungen infolge äußerer Einflüsse unterworfen ist, zeigt die ganze Unbefangenheit seines Schaffens. Akademische Kunstbegriffe wie »Reliefstil«, »Flächenwirkung« usw. liegen ihm natürlich so fern wie möglich. Sein Stil ergibt sich ihm nicht aus Reflexionen, sondern ganz von selbst aus der eigenen Kunstübung.

Anfänglich sucht er ganz naiv den Eindruck runder Körperlichkeit zu erzielen durch möglichst hohes Relief. Halbierten Büsten gleich setzt er die Bildnisse auf den Grund: Peutinger (1517), Christoph von Braunschweig und Georg von Sachsen (1518), alle drei in ihrem Maßstab sowohl wie in der Behandlung noch ganz eigentliche — einseitige — »Medaillons«.

Eine *zweite* Gruppe stellen dar etwa die Stücke: Kardinal Albrecht[2]), Jakob Fugger, Joachim von Brandenburg[3]), Sebastian Rotenhan und Alexander Schwarz: Versuche, eine größere Ausgeglichenheit des Reliefs durch tiefer gelegten Fond und Erhöhung des Schriftrings zu erzielen. Der *Medaillon*charakter ist indes auch hier noch gewahrt; man beachte den seichten Schnitt der Rückseiten (Rotenhan, Abb. Taf. A. 9a).[4])

Hieran schließt sich eng eine Gruppe kleinerer Stücke: Friedrich von der Pfalz, Lukas Hanolt, Sebald Pfinzing usw. (s. Taf. A).

Deutlich sondert sich ferner die Gruppe auf Tafel C ab (Nürnberger Patrizier, vorwiegend 1519 entstanden); bestimmt ist das sehr hoch geschnittene Brustbild auf einen engen Kreis konzentriert und mitten in das flache Feld gestellt. Von reliefmäßiger Ausgeglichenheit ist hier keine Spur, aber die geradezu ornamental wirkende Konzentration der Silhouette gibt dem Ganzen eine ausgeprägt plastische Haltung.

Den Höhepunkt seiner Kunst bezeichnen indes Stücke wie Kunz von der Rosen und vielleicht deutlicher noch Bischof Georg von Speier (Taf. C. 1 und B. 1); sie erklären, was Schwarz unter plastischer Wirkung verstand. Hier erst wird er sich aller Vorteile seines Materials und seiner Technik bewußt. Volles Leben erfüllt die durchgebildetere Form. Der Reliefgrund aber verläuft nicht brettartig flach und eben, son-

[1]) Kolmar, Städt. Museum. Abgeb. Monatsber. für Kunstwissenschaft, 1903, S. 72.

[2]) Menadier, Schaumünzen der Hohenzollern II, 6.

[3]) Menadier ebenda I, 1.

[4]) Geradezu als Architekturdekoration hat die schöne Medaille des kurmainzischen Rates Seb. von Rotenhan an dessen Epitaph in der Marienkirche zu Würzburg Verwendung gefunden. Ich verdanke die nähere Kenntnis dieser in edelsten Formen ausgeführten Wappengrabplatte einer von Herrn G. Lockner in Würzburg gütigst hergestellten Photographie.

dern hebt und senkt sich je nach den Bedürfnissen der plastischen Wirkung, bald durch kräftige Schatten die Tiefen betonend, bald die Übergänge ausgleichend und zu ruhiger Flächigkeit verschmelzend.

Einerseits führt von hier aus der Weg zu solchen sorgfältigen Arbeiten, wie die große Pfinzingmedaille (Taf. D. 8), anderseits zu jenen robusten, aber nicht minder künstlerischen Leistungen, wie dem Bildnisse des Pfalzgrafen Ludwig oder jenem namenlosen Charakterkopf, der wie eine Gußprobe der impressionistischen Medaillenkunst des modernsten Frankreich anmutet (Abb. 39 und Taf. B. 2).

So hat Schwarz auf eigenen Wegen seine Kunstsprache gefunden. Sein Stil ist nicht gemacht, sondern geworden. Will man seine hohe Selbständigkeit empfinden, so vergleiche man sein Werk mit den Arbeiten des gleichzeitigen französischen Anonymus, der in demselben Jahr wie er, 1518, hervortritt und eine französische Medaille zu schaffen sucht, über eine hilflose Nachahmung des Italieners Candida aber nicht hinauskommt. [1])



Abb. 54
Karl Connétable von Bourbon
Art des Hans Schwarz

Was endlich die Schriftform betrifft, dieses wichtige Kriterium in Stilfragen der Medaillenkunst, so wechselt der Charakter mit dem technischen Vorgang. Anfänglich schneidet Schwarz die Lettern, wie es scheint, in das Holzmodell — ganz im Geist des Medaillons, das Selbstzweck ist (s. Peutinger, Christoph v. Braunschweig usw.). Dann wird nur der Raum für die Schrift vorgeschnitten (Abb. 48), diese selbst aber erst in der Form (Matrize) vertieft nachgetragen; die Lettern stehen alsdann zwischen zwei erhöhten Rändern.

Ein Blick auf das Buchsmodell der Dürermedaille zeigt, daß auch hier Umschrift und Signatur der Medaille erst in die Matrize nachträglich eingeschnitten sein kann. Dasselbe ist bei der Gruppe Taf. C der Fall; hier läuft die Schrift zwischen zwei vorgezogenen (eingeritzten) Kreislinien. Dagegen scheinen bei der letzten Gruppe (Georg von Speier, Pfinzing) die kleinen, ziemlich sorglos angeordneten Schriftzeichen vermittels druckletterartiger Punzen — hierin scheint Erman recht gesehen zu haben — in die Medaillenform *eingedrückt.*

* * *

Wir haben unter Zugrundelegung des von Erman Geleisteten versucht, das Werk des H. Schwarz zu mehren, ohne seine feste Umrißlinie zu verwischen. Es erübrigt, auf einige Punkte hinzuweisen, wo Schwarz sich mit anderen Erscheinungen der gleichzeitigen Medaillistik berührt. Ein heikles Thema. — Lebendige Kunst spottet gern der schulmäßigen Methode, keine aber entzieht sich so proteisch allem kritischen Bemühen wie die Kunst der Medaille. Nirgends hat der Geschmack des Tages, die

[1]) Einige Arbeiten des »maître de 1518« hat neuerdings Mazerolle zusammengestellt: Médailleurs français (Paris 1904), Taf. V.

Mode des Jahres soviel Geltung erlangt, niemals hat der Besteller aber auch so sehr das Recht mit dreinzureden als da, wo es sich darum handelte, von seiner Person ein Bild zu geben, das nicht nur ein Mal existierte und im Hause zu bleiben bestimmt war, sondern in beliebiger Vervielfältigung hinausging und in dauerhaftester Form von Art, Wesen und Gesinnung des Dargestellten der Mit- und Nachwelt Zeugnis ablegen sollte.

Die Rivalität der Meister, die sich um die Gunst des Publikums stritten, führte zu stilistischen Annäherungen, die weit über den kunstgeschichtlichen Begriff »Einfluß« hinausgehen und geradezu als *Stilkompromisse* zu bezeichnen sind. Von Ferne scheinen die einzelnen Meister in klaren Umrissen, streng gesondert, aufzuragen wie Felsen im Meer; erst beim Näherkommen wird man die zahlreichen kleinen Klippen gewahr, die eine natürliche Verbindungsbrücke herstellen, ohne daß man sie nun mit Bestimmtheit als Ausläufer dieses oder jenes Blockes bezeichnen könnte. Es sind jene zwitter-



Abb. 55
Johann II. von Spanheim
Medaille von 1521
Hans Schwarz



Abb. 56
Unbekannt
Medaille von Hans Schwarz
München, Nationalmuseum

haften Übergangsstücke, die das Medaillengebiet zu einem Irrgarten der Kunstgeschichte machen. Hier hilft die Kennerschaft, die sich auf diesen oder jenen Meister beschränkt, wenig. Die äußeren Merkmale, Arrangement, Schriftformen u. dgl. versagen. Denn gerade die Äußerlichkeiten des Zuschnitts sind am meisten Gegenstand der Mode und werden mit Leichtigkeit übernommen, wenn diese es fordert. Nur ein langsam gewonnener Überblick über das Ganze leistet Gewähr für eine gewisse Sicherheit in der Scheidung des Ähnlichen.

Auch im Schaffen des H. Schwarz sehen wir fremde Einflüsse sich geltend machen. Die Spezialwünsche der Auftraggeber verlangten ihr Recht. An Konkurrenten, die seiner alle äußeren Finessen verschmähenden Art gefährlich werden konnten, fehlte es ihm gleichfalls nicht. Meister wie Hans Daucher, Ludwig Krug und zuletzt Fr. Hagenauer haben seinen Weg gekreuzt. Insbesondere das kameradschaftliche Verhältnis zu Ludwig Krug, dem »Meister von 1525/26«, hat deutliche Spuren in Schwarz' Werk zurückgelassen. Man erkennt den kultivierenden Einfluß des feinen Nürnberger Medailleurs, wobei offenbar der kunstfreundliche Propst von St. Sebald die Rolle des patronisierenden Vermittlers gespielt hat, so z. B. in den Pfälzer Medaillen (Taf. D. 2 und 3, vgl. auch D. 14), vor allem dann aber in dem reizenden Schaustück auf die

einträchtigen fünf Gebrüder Pfinzing selbst, dessen zierliche Ausstattung fast den Verdacht erwecken könnte, es liege hier eine gemeinsame Arbeit der beiden Künstler vor (Abb. 52). Denn soviel steht fest, daß die kleinen Porträte nach Schwarzschen Medaillen gearbeitet sind. Drei davon: Melchior, Martin und Sebald, sind ja noch vorhanden, während von Sigismund und Ulrich wenigstens die Zeichnungen existieren. Der ganze Zuschnitt, Ausstattung usw. dagegen ist jedoch viel mehr in Krugs Geschmack. Schwarz selbst arbeitet im kleinen Maßstab ganz anders. Auch hier ist er stets bestrebt — man vergleiche z. B. das schöne Silberstück auf Thomas Löffelholz (Abb. 38) — im Kleinen groß zu bleiben.

Andererseits hat zweifellos der elegante Nürnberger Medailleur von der eminenten Charakterisierungskunst des Augsburger Genossen gelernt, und durch ihn hat sich inmitten der späteren Nürnberger Kleinmeisterei ein Stück von der kräftigen Art des Augsburger Holzschnitzers bis in die dreißiger Jahre lebendig erhalten. Das kühn und geistreich geschnittene Medaillenbildnis des Marquard Rosenberger[1]) (vorzüglicher Bronzeguß vom Modell *vor* der Schrift in Berlin) kann als ein letzter Ausläufer der Schwarzschen Art gelten.

Vorübergehend hat, was die äußere Aufmachung betrifft, auch wohl Hans Daucher auf den jüngeren Kunstgenossen eingewirkt. Das gilt z. B. von der Medaille auf Johann von Spanheim, indes ist — besonders bei einem Vergleich mit dem Berliner Buchsmodell (s. Abb. 50a und 53) — der Schwarzsche Charakter kaum zu übersehen: ein Holzmodell, kein Steinschnitt, bildet die Voraussetzung. Die schöne Otto-Heinrich-Medaille könnte man ebenfalls versucht sein dem am pfälzischen Hofe so beliebten Daucher zuzulegen, indes die charaktervolle Rückseite — man beachte das Ornament — verknüpft das Stück fest mit dem Werk des Schwarz[2]) (vgl. die Rückseiten der Medaillen auf Pfalzgraf Ludwig [s. Abbildung] und Georg von Speier).

Auch die nicht eben schöne Unbekannte (Abb. 56) — H. F. lauten die Anfangsbuchstaben ihres Namens —, die nur aus einem Bleiabguß im Nationalmuseum zu München bekannt ist und für deren Schicksal die melancholische Reversinschrift Interesse erweckt, würde man vielleicht lieber Hans Daucher geben, wenn sie nicht durch die bis ins kleinste Detail des Kostüms und Schmuckes übereinstimmende Zeichnung in Berlin (»Hoffräulein bei E. H. Margareth«) für Schwarz gesichert wäre (s. oben S. 48).

Im übrigen muß zugegeben werden, daß man bei einer Anzahl von Stücken — wiederum gerade Fürstenporträten — zwischen Schwarz und Daucher schwanken kann, so sehr nähern sie sich im äußeren Arrangement. Bei schärferem Zusehen erkennt man indes Schwarz an der charakteristischen Art des Brust- und Schulterabschnitts, während Daucher, der repräsentative Hofkünstler, sich deutlich in der stolzen, selbstgefälligeren Haltung seiner Bildnisse verrät; etwas Pose liegt in der fast theatralischen Bewegung, die er den Schultern zu geben liebt. So ist meines Erachtens die Medaille auf Karl V. (Abb. 40) für Schwarzsche Arbeit zu halten, wofür übrigens auch die gut Burgkmairschen »Säulen des Herkules« auf dem Revers bürgen; ebenso die größeren Stücke Abb. 41 u. Med.-Kat. Felix Taf. I. 8.[3])

[1]) Sammlung Greene: Auktionskatalog (Heß 1898) II. Teil III, 42.

[2]) Das große, mit L. N. gezeichnete Stück (Bleiabgüsse in München und in Heidelberg), das Rott in seiner kürzlich erschienenen Studie »Otto Heinrich und die Kunst« S. 7 abbildet, ist ein modernes, nach der Medaille Taf. D. 1 gearbeitetes Machwerk von *Sommer*.

[3]) Beim Abschluß des Druckes kommt mir durch die Güte Dr. L. v. Buerkels in Fiesole der Abguß einer Abb. 40 völlig entsprechenden Medaille auf Karl V. im Florentiner Nationalmuseum zu, die mit HS signiert ist (vgl. Supino, Medagliere Mediceo S. 257 Nr. 869).

Wie L. Krug hat später auch Daucher keineswegs verleugnet, daß er mindestens ebensoviel empfangen als gegeben hat. Das zeigen nicht nur seine Medaillen (Otto Heinrich und Philipp von 1527), sondern mehr noch seine sonstigen Kleinplastiken, die von mehr oder minder deutlichen Anleihen vom Werke des Hans Schwarz durchsetzt sind. So finden sich auf dem Morganschen »Triumphzug« Karls V.[1]) die Porträte des Kunz von der Rosen, des Pfalzgrafen Friedrich und des Kaisers selbst einfach nach Schwarz kopiert. Auch Herzog *Georg von Sachsen* erkennt man hier auf Grund der Schwarzschen Medaille: unmittelbar *vor* Friedrich erscheint er im Gefolge. Von Schwarz übernommen ist ferner Dürers Profil auf dem bekannten Zweikampf mit Lazarus Spengler im Kaiser Friedrich-Museum; ein beredtes Zeugnis für die hohe Bewertung der Schwarzschen Porträtkunst durch die Zeit- und Kunstgenossen.

1526 erschien *Friedrich Hagenauer* auf dem Plan, in Augsburg selbst. Ein Jahr darauf entstand das letzte Werk, das wir Schwarz mit einiger Sicherheit zuschreiben: die Medaille auf Johann Kleinmüller, den Augsburger Medikus. Man könnte zweifeln, wem von den beiden, doch so verschiedenen Künstlern es zugehört. Die ungefüge Medaillonform spricht für Schwarz. Man erinnere sich des konkaven Fonds und der Schrift seiner ersten Stücke (Christoph von Braunschweig, Peutinger usw.). Dagegen ist die Silhouettierung des Brustbildes, der Zuschnitt des Kostüms entschieden *hagenauerisch*, während wiederum die Modellierung, die breit angelegte Form, mit der die behagliche Fülle des alten Doktors wiedergegeben ist, in direktem Gegensatz steht zu der trockenen, spitzigen Manier, die Hagenauer gerade in dieser seiner Frühzeit eignet und ausschlaggebend für Schwarz in die Wagschale fällt. Das Hagenauersche Arrangement ist demnach also ein Zugeständnis, das der Künstler im Kampf um seine Stellung der Mode brachte. Vergebens, der Zeitgeschmack hatte sich geändert. Die alten Gönner fielen von ihm ab. Einer der Ersten, der dem neuen eingewanderten Konterfetter saß, war Peutinger. Selbst die reiche, immer das Neueste liebende Verwandtschaft unseres Schwarz setzte den feiner und säuberlicher verfahrenden Konkurrenten in Nahrung, und als der Kaiser 1530 wieder einen Reichstag nach der alten Lechstadt berief, war Hans Schwarz, der »beste Konterfetter« der Maximilianschen Epoche, ein vergessener Mann, der gewandte Elsässer dagegen Sieger auf der ganzen Linie.

Unserem modernen plastischen Empfinden steht Schwarz zweifellos näher als irgendein anderer deutscher Medailleur. An Einfachheit der Haltung und Energie der Charakteristik kann einzig *er* den Meistern der italienischen Quattrocentomedaille verglichen werden. Aber erst wenn im Geschmack des kunstfreundlichen Publikums die gegenwärtig so beliebte »Kunstmedaille«, dieses französische Salonprodukt, durch ein echtes Gebilde der Plastik ersetzt ist, wird für *Hans Schwarz* die Stunde kommen und seiner lang verkannten Kunst ihr Recht werden.

---

[1]) Abbildung Molinier a. a. O. Taf. XIX und Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1903, 1, 60.

EINE HANDZEICHNUNG DES MEISTERS E S

VON MAX LEHRS

Vor nunmehr sechzehn Jahren besprach ich im XI. Bande des Jahrbuchs[1]) die Zeichnungen des Meisters E S, deren damals *vier* bekannt waren: eine schon von Passavant erwähnte Federskizze zur Madonna mit der Rose[2]) im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.[3]), eine heilige Dreifaltigkeit in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, die der Künstler später für seine thronende Madonna mit acht Engeln[4]) benutzte, und zwei Vorstudien für die beiden Taufen Christi[5]) und für einen der frühesten Stiche des Meisters: Augustus und die tiburtinische Sibylle[6]), beide im Louvre.

Seither ist die Echtheit der Baseler Zeichnung[7]) von F. Fries mit kaum von der Hand zu weisenden Gründen bestritten worden[8]), und ich muß bekennen, daß ich nach wiederholter Untersuchung des Blattes jetzt ebenfalls nur eine Benutzung des ES-Stiches von späterer Hand darin sehe, wofür auch die Gleichseitigkeit mit dem letzteren spricht. Dagegen hat die doppelseitige Federzeichnung Nr. 629 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. mit je drei Entwürfen zu einem Johannes Evangelista und einer h. Barbara, die Fries an Stelle der entthronten Dreifaltigkeit dem Meister ES zuschreibt,[9]) mit diesem gewiß nichts zu tun. Ebensowenig können die drei Federzeichnungen in Basel,[10]) die ich im Jahrbuch (XI, S. 80 Anm. 5) als dem Meister ES ungemein nahe stehend anführte, von seiner Hand herrühren. Die Zeichnung der Vögel ist viel voller und sehr verschieden von der, die wir aus der Vogelfarbe des größeren Kartenspiels und aus zahlreichen anderen Stichen des Meisters genugsam kennen.

---

[1]) S. 79—87.

[2]) P. II. 54. 136.

[3]) Als anonym publiziert bei Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen alter Meister in der Albertina usw. Bd. VII, Nr. 817.

[4]) P. II. 55. 143.

[5]) P. II. 52. 128 und 129.

[6]) P. II. 68. 1.

[7]) Neuerdings von D. Burckhardt publiziert bei P. Ganz, Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts Lief. I. Taf. 1.

[8]) Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers (Frankfurt a. M. 1896), S. 16 und ff.

[9]) Ebenda S. 19. Lichtdruck ebendort.

[10]) Fünf Vögel, ein Kranich mit einer leeren Tartsche und ein Falke ebenso Bd. U. 1, Nr. 4, 8 und 9.

Auch eine Zeichnung in der Turiner Bibliothek, auf die mich Bayersdorfer vor vielen Jahren aufmerksam machte, weil sie deutlich ES monogrammiert sei, erwies sich als minderwertige, spätere Kopie einer altniederländischen Federzeichnung in der



1 2

3 4

Sammlung Fairfax Murray[1]), die keinerlei Berührungspunkte mit dem Meister ES zeigt, das Monogramm als spätere Zutat.

---

[1]) Knieende Stifterin. Lichtdruck in A selection from the Collection of Drawings by the old Masters formed by C. Fairfax Murray, London 1904. Nr. 227.

Da spielte mir der Zufall im Oktober 1905 den Katalog der Sammlung Heinrich Lempertz sen. in die Hand, der unter Nr. 239 eine Handzeichnung enthielt, wie schon aus der beigefügten, stark verkleinerten Kornätzung ersichtlich, so *absolut* im Stile der Frühzeit des Meisters E S, daß sie nur von *ihm* herrühren oder nach einem seiner Stiche kopiert sein konnte. Ich ließ mir das Original schicken und erkannte zu meiner nicht geringen Überraschung, daß es sich um eine eigenhändige Zeichnung des Meisters handle von unzweifelhafter Echtheit und so typisch, daß sie fortan als Ausgangspunkt für weitere Bestimmungen von Zeichnungen des E S angesehen werden muß.

Das Berliner Kabinett war so glücklich, das kostbare Blatt auf der Auktion zu erwerben, da es im Katalog als »Urs Graf« bezeichnet war, und sich niemand ernstlich darum bemühte. Ich gebe die Zeichnung, die, wie gesagt, der Frühzeit des E S (um 1450) angehört, zunächst in einem von Geheimrat Roese mit gewohnter Sorgfalt hergestellten, originalgroßen Farbenlichtdruck, und ein zweites Mal, um einen direkten Vergleich zu ermöglichen, ungefähr auf den Maßstab der Kupferstiche verkleinert und gegenseitig neben drei Ausschnitten aus bekannten Stichen des E S. Die letzteren gehören sämtlich der frühesten Periode seiner Tätigkeit an. Fig. 1 stammt aus dem Bad des Jesuskindes[1]), Fig. 2 aus der Verkündigung[2]), beides Stiche, die Passavant noch dem sogenannten »Meister der Sibylle« zuschreibt, und Fig. 3 aus dem großen Hortus conclusus.[3]) Ein flüchtiger Blick auf die drei Marienköpfe der genannten Kupferstiche genügt, um zu zeigen, daß sie dem Mädchenkopf auf der Berliner Zeichnung (Fig. 4) so ähnlich sehen wie ein Ei dem anderen. Wir finden hier wie dort die beim Meister E S typische Neigung des Hauptes nach der Schulter zu, die er auch auf den zahlreichen Stichen seiner späteren Zeit bis zu den letzten, von 1467 datierten Arbeiten immer beibehält, hier wie dort das üppig über die Schultern herabfließende, die Ohren verdeckende Haar, die sehr hohe Stirn und das unverhältnismäßig kleine Kinn. Am auffälligsten ist die Übereinstimmung der Zeichnung mit dem Kopf der Maria auf dem großen Hortus conclusus (Fig. 3). Die Bildung der Augen, die auf den beiden anderen Stichen niedergeschlagen sind, zeigt hier, wo sie den Beschauer anblicken, die gleiche Eigentümlichkeit, nämlich das nach *oben*, statt nach unten gewölbte untere Augenlid und die starke Betonung der Augenhöhlen.[4]) Der kleine Mund sitzt etwas schief unter der knolligen Nase, der Hals rundet sich seitwärts und wächst, ohne weichere Übergänge, röhrenartig aus den Schultern. Die schmalen Hände mit den langen Fingern, deren oberstes Glied viel zu groß ist, sind charakteristisch für die Frühzeit des Meisters.



5

[1]) B. VI. 32. 85. P. II. 69. 4.

[2]) P. II. 69. 3.

[3]) P. II. 56. 148.

[4]) Man vergleiche auch die thronende Madonna mit zwei Engeln B. VI. 16. 34, und Narr und Mädchen mit dem Wappen P. II. 66. 199.



MEISTER E S

WEIBLICHE HALBFIGUR, HANDZEICHNUNG

IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN



Auch kostümlich stimmt die Zeichnung gut zu seinen Stichen. Man vergleiche den in anmutigen Wellenlinien gezogenen Halsausschnitt, das zierlich gefältelte Fürtuch und die Art, wie das ärmellose Oberkleid des Mädchens unter der linken Achsel zusammengenestelt ist. Sie entspricht vollkommen dem Mantelschluß der Maria auf der Verkündigung (Fig. 2) und im Hortus conclusus (Fig. 3). Genau das gleiche, seitlich offene und mit Nesteln zusammengehaltene Oberkleid, das am Halsausschnitt gefältelt ist, trägt auf dem zuletzt genannten Stich die h. Margaretha, die mit derselben, etwas gezierten Fingerstellung, wie das Mädchen auf unserer Zeichnung den Ring, ihr Attribut: das Kreuz hält (Fig. 5).

Überhaupt steht die Berliner Zeichnung stilistisch dem großen Hortus conclusus am nächsten und sie wird ungefähr gleichzeitig, d. h. in den Anfang der fünfziger Jahre, zu setzen sein. Der ungewöhnlich große Maßstab entspricht der Tendenz des Meisters E S in den Werken seiner Frühzeit, der fast alle größeren Stiche angehören. Auf dem Papier war er natürlich auch nicht wie bei der Kupferplatte durch bestimmte Maße gebunden, und wir wissen aus seiner Studie zur Taufe Christi im Louvre, daß er die Komposition des ersten Entwurfes hernach auf der Platte um mehr als die Hälfte zu verkleinern pflegte.[1]) Die technische Ausführung ist sehr kompliziert. Beinahe durchgehends sind die Linien nicht mit der Feder, sondern mit dem halbtrockenen Pinsel gezogen, und die tiefsten Schatten mit einem grauen Tuschton laviert. Es kommt das im Original mehr als in der Nachbildung zur Geltung, besonders auf den Haaren neben der rechten Wange und dem Hals. Doch ist auch an mehreren Stellen die Benutzung der Rohrfeder deutlich erkennbar, mit der der Künstler augenscheinlich den ersten flüchtigen Entwurf aufs Papier gebracht hat, wenigstens sieht man die Spuren der Feder nur an den Konturen. — Auf der rechten Seite sind die Haare mehr angedeutet als ausgeführt, und da das Licht von links auffällt, ist diese Helligkeit kaum eine beabsichtigte, sondern die Zeichnung nicht ganz vollendet. Das Inkarnat wurde nicht, wie man nach der Reproduktion glauben könnte, durch einen rötlichen Ton erzielt, sondern durch sehr zarte zinnoberrote Striche mit der Pinselspitze, die ganz stecherisch als feine Taillen zwischen den schwarzen Schraffierungen eingefügt sind. An den Lippen, Wangen und der Nasenspitze ist die Farbe ein wenig intensiver genommen.

Die Erhaltung der 268:185 mm großen Zeichnung ist eine vorzügliche. Ein störender, in der verkleinerten Kornätzung des Katalog Lempertz noch deutlich sichtbarer Wasserfleck, der quer über das Gesicht ging, ließ sich leicht beseitigen, die fehlende äußerste Ecke unten rechts ergänzen. Das Papier hat kein Wasserzeichen, und der Abstand der Drahtstäbe beträgt etwa 38 mm.

Über die Persönlichkeit der Dargestellten kann man in Zweifel sein. Von den weiblichen Heiligen käme S. Catharina in Betracht, die unter den fünf Stichen des Meisters E S, auf denen sie als Einzelfigur oder mit der Madonna vorkommt, *einmal* mit dem Verlobungsring Christi dargestellt ist.[2]) Sie trägt aber als orientalische Königstochter in der Regel den Turban oder eine Krone. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß das junge Mädchen profaner Art ist wie jenes auf dem »Brautpaar«, einem reizenden kleinen Stich des E S,[3]) auf dem das Fräulein ihrem Liebsten einen Ring

[1]) Die Louvre-Zeichnung mißt 291:215 mm, der Stich P. 129 nur 136:95 mm (vgl. Jahrbuch XI S. 84).

[2]) B. X. 33. 62. P. II. 94. 65.

[3]) Repert. f. K. XVI (1893), 32. 2. Geisberg, Meckenem, 264. 31.

überreicht. Das schmale Blätterkränzlein findet sich ganz analog auf dem Haupte eines Jünglings in dem Stich »Der Kuß«.[1]) Ebenso trägt es eine der Schönen im großen Liebesgarten.[2])

Links neben dem Kopf des Mädchens bemerkt man ein wahrscheinlich bedeutungsloses Zeichen ähnlich einem V, vielleicht eine Probe der Rohrfeder, da der rechte Schenkel gespalten ist. Vermutlich wurde das Blatt im Katalog Lempertz auf Grund dieses scheinbaren Monogramms dem Urs Graf zugeschrieben, und dem gleichen Umstand ist es wohl auch zu danken, daß die kostbare Zeichnung, die in jeder Hinsicht einzigartig genannt zu werden verdient, bei der Auktion für den lächerlich geringen Preis von 250 Mark zugeschlagen wurde. Es gehört zu den vielen Wunderlichkeiten des Kunstmarktes, daß sich demgegenüber die Preise der *Kupferstiche* des Meisters E S, die doch meist in mehreren Abdrücken erhalten sind, auf den Versteigerungen der letzten fünfzehn Jahre zwischen 1 000 und 6 000 Mark bewegten.[3]) Die in 4 Exemplaren bekannte Weißstich-Madonna mit dem Vogel[4]) erzielte sogar auf der Auktion Grisebach im Mai 1905 den fabelhaften Preis von 11 100 Mark. — Das Mädchen mit dem Ring hat nicht so viele Bewerber gehabt als jene unscheinbare schwarze Maria, und ich will gerne zugeben, daß sie, verglichen mit den Frauenbildnissen des italienischen Quattrocento oder mit den holdseligen Madonnenköpfen eines Memling, keine Schönheit ist. Aber sie hat etwas von dem Zauber der jugendlich keimenden deutschen Kunst, das die Schöpfungen eines Martin Schongauer und Jörg Syrlin trotz aller körperlichen Mißverhältnisse und aller naiven Ungeschicklichkeiten so anziehend macht und nur *Gewolltes* als vollgültigen Ersatz empfinden läßt für das *Erreichte*: — »Elle a la grâce plus belle que la beauté.«

[1]) B. VI. 306. 166; B. X. 49. 20. P. II. 64. 189 und 98. 80.

[2]) B. VI. 35. 90.

[3]) 1891, Auktion Gutekunst: S. Veronika P. 178: 4 760 Mark; 1892, Auktion Gutekunst: Dame mit einem Helm, unbeschrieben: 1015 Mark, Auktion Klemm und Große: Maria auf der Mondsichel P. 137: 2 000 Mark, 1893, Auktion Holford: St. Georg B. 78: 165 £; 1895, Auktion Angiolini: Die Heimsuchung P. 119: 2 950 Mark, Die betende Maria im Zimmer P. 139: 2 600 Mark, Der Erlöser, in Halbfigur B. 84: 3 200 Mark, SS. Petrus und Paulus mit dem Schweißtuch B. 86: 1 700 Mark, Die thronende Madonna mit acht Engeln P. 143: 5 110 Mark, St. Johannes auf Pathmos P. 161: 3 250 Mark, Ritter und Damen B. 91: 5 610 Mark; 1896, Auktion Paar: SS. Simon und Judas Thaddäus P. 72c: 1 210 fl.; 1901, Auktion Schultze: Christus am Kreuz mit zwei Engeln P. 132: 4 650 Mark.

[4]) Naumanns Archiv XIII. S. 93.

EIN BILDNIS SEBASTIAN BRANTS VON ALBRECHT DÜRER IM KÖNIGLICHEN KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

VON JULIUS JANITSCH

Vor Jahren schon habe ich in der Schlesischen Zeitung (Nr. 861 des Jahres 1887) aus Anlaß der Besprechung des damals im Erscheinen befindlichen allgemeinen historischen Porträtwerks von W. von Seidlitz die Vermutung ausgesprochen, daß wir in dem Bildnis eines unbekannten Mannes, das sich unter den Zeichnungen Albrecht Dürers im Besitze des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Berlin befindet (Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, Nr. 63), das Bildnis Sebastian Brants anzusprechen haben. Solange aber die geschichtlichen Grundlagen fehlten, mußte ich es bei jener Andeutung bewenden lassen. Erst die Ausführungen des Herrn Dr. P. Kalkoff im XXVIII. Band 5. Heft des Repertoriums für Kunstwissenschaft geben mir den Mut, mit meiner Ansicht in bestimmter Form hervorzutreten.

Die erwähnte Zeichnung Dürers, die wir auf der Lichtdrucktafel bringen, gibt die Halbfigur eines älteren Mannes fast von vorn gesehen mit einer leichten Wendung nach rechts (vom Beschauer). Das Gesicht ist faltenreich, bartlos; bemerkenswert ist die stark vorspringende Nase mit eigentümlich geformten Flügeln. Diese verlaufen nach der Spitze der Nase zu schmal in ziemlich langgestreckten, erst allmählich sich einander zuneigenden Linien. Die Augenlider hängen schwer herab, die Tränensäcke sind stark ausgeprägt, die Augenbrauen hochgezogen, gleichsam als ob sie die müden Augenlider mit in der Höhe halten sollten. An den Schläfen treten unter dem schweren Barett dünne geringelte Lockenhaare hervor. Eine weite Pelzschaube bildet das Obergewand. Die ineinandergelegten Hände sind nur leicht angedeutet, wie überhaupt die ganze Zeichnung nicht gleichmäßig durchgeführt ist. Die größte Sorgfalt ist dem Gesicht zugewandt. Ich wüßte kaum eine zweite Bildniszeichnung der Zeit von gleich liebevoller, eingehender Arbeit.

Ein Mißgeschick hat es gefügt, daß die Zeichnung einst knapp ausgeschnitten und in neues Papier eingesetzt worden war. Damit ist alles weggefallen, was auf Urheber, Jahr der Entstehung und etwa den Namen des Dargestellten Bezug haben mochte. Gleichwohl war bei Gelegenheit der Erwerbung des Blattes im Jahre 1881 nur *eine* Stimme darüber, daß es zur Folge der unter der Bezeichnung des Skizzenbuchs der niederländischen Reise Dürers gehenden Zeichnungen gehört haben müsse. Das Material: weißgrundiertes Papier, und die Technik: Zeichnung in Silberstift, stimmten damit überein, und die reife Meisterschaft sprach mindestens nicht gegen die angenommene Zeit von 1520 bis 1521. Auch darüber herrschte kein Zweifel, daß als Urheber nur Albrecht Dürer in Frage kommen könne. Über die Persönlichkeit zerbrach man sich beim Fehlen jedes Anhalts nicht den Kopf. Mir hatte sich, wie gesagt, allmählich die

Überzeugung aufgedrängt, der Dargestellte müsse der gleiche sein, dessen Profilbildnis sich unter den Holzschnitten Tobias Stimmers (in Nic. Reusner, Icones sive imagines virorum literis illustrium. Straßburg 1587) unter der Bezeichnung *Sebastian Brant* befindet (s. die Abbildung 1).

Es ist freilich immer mißlich, ein fast von vorn gesehenes Gesicht mit einem Profilbildnis zu vergleichen. Indes zeigen hier gerade die wichtigsten Züge eine unverkennbare Übereinstimmung. Gemeinsam ist zunächst der kränklich müde Gesichtsausdruck, der auf dem Holzschnitt durch eine gewisse Freundlichkeit gemildert wird; geblieben sind die tiefen Falten, die sich von den Nasenflügeln an den Mundwinkeln vorbei herabziehen, die Furchen der Stirn, die emporgezogenen Augenbrauen. Und die Nase stimmt in allen Einzelheiten überein. Sie ist hier wie dort langgestreckt mit gekrümmtem Rücken, die Spitze etwas herabgezogen, und auch hier fällt die oben hervorgehobene eigentümliche Form der Nüstern auf. Auch die lockige Bildung des Haares ist angedeutet. Das pelzverbrämte Barett findet sich ebenfalls als Kopfbedeckung. Das Gewand ist mit einem reichen orientalisierenden Muster im Geschmack der späteren Zeit des XVI. Jahrhunderts versehen. Das Gesicht erscheint ein wenig jünger; doch wäre es gewagt, daraus weitergehende Folgerungen abzuleiten. Bei der Übertragung in die derbe Technik des Holzschnitts mag manche dem Holzschneider gering erscheinende, in der Wirkung aber doch merkbare Veränderung untergelaufen, manche Feinheit der Vorlage verflacht worden sein. An der Ähnlichkeit mit dem Urbild wird nicht gezweifelt werden können; denn Stimmers Holzschnittbildnisse zeigen sich überall, wo eine Kontrolle heute noch möglich ist, als so getreu, daß die gleiche Zuverlässigkeit auch da angenommen werden darf, wo Vergleiche nicht mehr möglich sind.



Abb. 1. Tobias Stimmer
Bildnis des Seb. Brant
Holzschnitt

Ein beträchtliches Hindernis zur Anerkennung der Identität beider Bildnisse bestand darin, daß von einem Zusammentreffen Dürers mit Brant nirgends die Rede ist. Wohl wissen wir von einer Berührung Brants mit Hans Baldung Grün. Ein Kupferstich von Jakob von der Heyden vom Jahre 1631 mit dem Bildnis Brants sagt in seiner Unterschrift u. a.:



ALBRECHT DÜRER

BILDNIS DES SEBASTIAN BRANT
SILBERSTIFTZEICHNUNG (AUSGESCHNITTEN)

IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

7



Corporis effigiem primo Baldungus Appelles
Mira ac praestanti pinxerat arte quidem.

und stellt sich damit wohl als Nachbildung einer auf Baldung zurückgehenden Vorlage hin. Eine unmittelbare Nachbildung des Originals scheint in der eigentümlich objektiv gehaltenen Form dieser Notiz geradezu abgelehnt zu werden. Vielleicht schon aus Ehrfurcht vor dem großen Namen; denn von einem Hans Baldung ist in den ganz verflachten nichtssagenden Zügen dieses Kupferstichbildnisses, denen jedes individuelle Merkmal abgeht, nichts mehr zu spüren. Zur Vergleichung mit der Dürerzeichnung ist dieser Stich nicht zu verwerten, aber der Hinweis auf ein Original von der Hand Baldungs darf nicht übersehen werden. Dieses Original jedoch ist gänzlich verschollen. Als dürftiger Nachklang ist vielleicht ein Ölgemälde im Bürgermeisteramt zu Straßburg zu betrachten, das offenbar von einem geringen Kopisten des XVI. Jahrhunderts herrührend von der Tradition[1]) als Bildnis Sebastian Brants bezeichnet wird (s. die Abbildung 2).

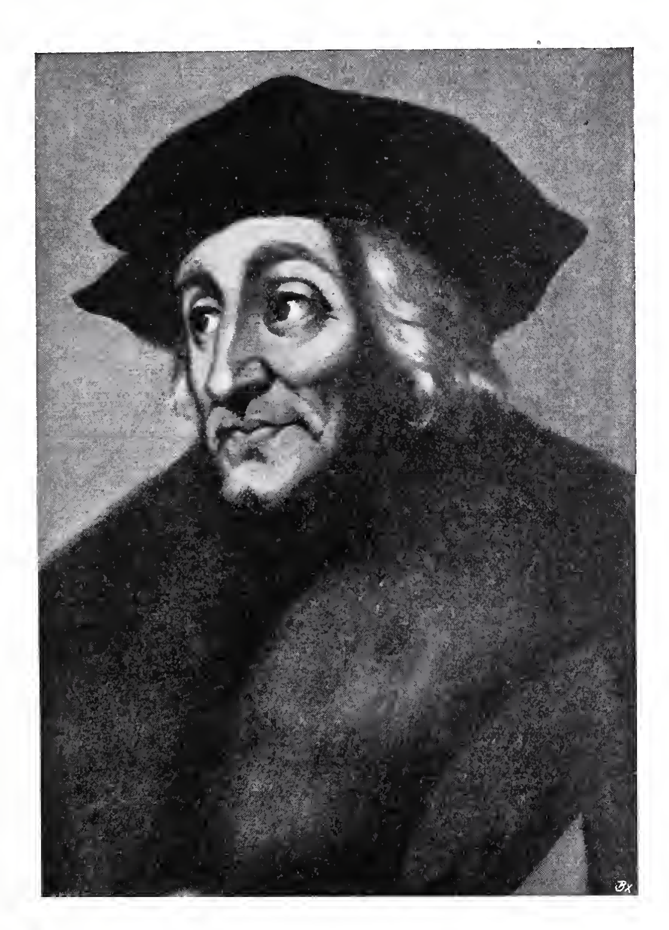


Abb. 2. Copie (nach H. Baldung?)
Bildnis des Seb. Brant
Ölgemälde im Bürgermeisteramt zu Straßburg i. E.

In der Tat zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft zunächst mit dem Holzschnitt Stimmers (da nun einmal von diesem als dem allein beglaubigten Bildnis ausgegangen werden muß). Es stellt in Zweidrittelansicht etwas nach links gewandt in halber Figur einen älteren Mann mit ergrautem Haar dar, ein schwarzes Barett auf dem Haupt, in weiter Schaube, in der Rechten eine Schriftrolle haltend. Das Gesicht trägt trotz der Entstellungen, die es unter der Hand des Kopisten erfahren, und trotz der bei der schlechten Erhaltung des Bildes erklärlichen ungünstigen Wiedergabe doch erkennbar einige typische Züge, die sowohl dem Holzschnitt Stimmers als der Zeichnung Dürers entsprechen. Vor allem fällt der

[1]) Siehe Ch. Schmidt, Hist. litt. de l'Alsace I. Paris 1879. S. 330 f. — Wir verdanken die treffliche photographische Aufnahme des schwer zu reproduzierenden Bildes der gütigen Vermittelung Sr. Excellenz des Herrn Ober-Bürgermeisters Dr. Back.

kränkliche Zug um die Augen auf, die zwar weit aufgerissen sind, aber wie dort die schweren oberen Lider zeigen, und hier wie dort die hoch empor gezogenen Brauen. Das Gesicht ist hager und faltig, deutlich ausgeprägt ein Ausdruck des Leidens.

Nun darf zugegeben werden, daß die Kenntnis dieses Straßburger Bildes allein nicht genügt haben würde, unsere Dürerzeichnung auf Brants Namen zu taufen, aber in Verbindung mit dem Holzschnitt Stimmers fällt sie wohl ins Gewicht. Immerhin konnte bis jetzt der Einwand erhoben werden, daß jeder Nachweis dafür fehle, daß Dürer den Stadtschreiber von Straßburg jemals von Angesicht zu Angesicht zu sehen Gelegenheit gehabt habe, wohingegen Hans Baldung lange genug gleichzeitig mit jenem in Straßburg lebte, so daß es fast verwunderlich hätte scheinen können, wenn er nicht Gelegenheit und Anlaß gefunden hätte, dessen Züge auf irgendwelche Weise festzuhalten.

Daß nun die auf den Namen Dürers gehende Zeichnung nicht von Baldung herrühre, darüber dürfte wohl beim Vergleich mit den von Térey herausgegebenen Zeichnungen des Straßburger Meisters [1]) kein Zweifel sein. Diesem fehlte bei aller Kraft und Sicherheit vor allem der eindringende Blick Dürers. Baldung wäre nicht imstande gewesen, so den Kern eines durchgearbeiteten, von Gedanken und Empfindungen und feiner Ironie durchzogenen männlichen Antlitzes herauszuholen und in der Erscheinung darzulegen, wie es der große Nürnberger tat. Er vermochte Männerköpfe groß und tüchtig wiederzugeben, aber dieser dürerische Reichtum, den unsere Zeichnung birgt, war ihm versagt. Es gab damals diesseits der Alpen nur einen, der diese Zeichnung schaffen konnte: nur Albrecht Dürer.

So treffen alle Beweismomente günstig zusammen. Ich wiederhole kurz: die Zeichnung rührt zweifellos von Dürer her; stilistische Gründe sprechen für die Entstehung zur Zeit der Reise Dürers in den Niederlanden während der Jahre 1520 und 1521; in dem Dargestellten erkannten wir Sebastian Brant. Und nun werden wir durch P. Kalkoff in erwünschtester Weise belehrt, daß gerade damals, genauer: in den Tagen vom 8. bis 12. August 1520, die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit einer Begegnung Dürers mit Brant in Antwerpen gegeben war, ja daß ein Nichtzusammentreffen beider Männer fast ausgeschlossen erscheint.

Die Schlußfolgerung liegt nahe: Dürer hat den einzigen Augenblick, wo er des berühmten Stadtschreibers von Straßburg habhaft werden konnte — eben jene Tage von Antwerpen — wirklich voll ausgenutzt und die Züge des alternden gelehrten Diplomaten mit dem Stift festgehalten. Ein Jahr später hätte er ihn nicht mehr am Leben gefunden. Die Strapazen der Reise und wohl auch der festlich bewegten Zeit scheinen seine Gesundheit vollends erschüttert zu haben — wie ja auch Dürer sich von deren Nachwehen nicht mehr hat erholen können.

[1]) Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien, herausg. von G. von Térey. Straßburg 1894. Hier auch die Wiedergabe des erwähnten Stiches von J. v. d. Heyden.

EIN UNBEKANNTES JUGENDWERK ANDREA SANSOVINOS

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Si quid novisti rectius istis
Candidus imperti.

Die Höhe von S. Margherita a Montici im Süden von Florenz wird — weniger von den fremden Gästen als den einheimischen Bewohnern der Stadt — gern zum Zielpunkt eines sonntäglichen Ausflugs gewählt; bietet sie doch den Besuchern einen entzückenden Blick auf das zu ihren Füßen sich hinstreckende Val d' Ema vom Pian di Ripoli bis zur Certosa und jenseits auf die villenbesäeten Abhänge und Gipfel, die die Täler der Greve, der Ema und des Arno umsäumen. Aber auch der kunstbeflissene Wanderer wird bei einem solchen Ausfluge vollauf seine Rechnung finden, wenn er das Kirchlein, das den Höhenzug krönt, einer Besichtigung würdigt. Es gehört zu den ältesten Stiftungen der Umgebung von Florenz: schon 1229 geschieht seiner urkundliche Erwähnung, als der »Parochia S. Margarite de Montisci«. Dazumal gehörte es zu einem benachbarten Kloster von Benediktinernonnen, das indes um 1350 aufgelassen ward, als dessen Insassen in die Stadt nach S. Maria delle Nevi in Via Sangallo übersiedelten. Zu jener Zeit ging das Patronat der Kirche auf die Familien Amidei und Gherardini, die Besitzer der umliegenden Ländereien über, und an die Stelle der ersteren traten nach ihrem Aussterben die Niccolini, noch heute die Schutzherren des Kirchleins.[1])

Schon die bauliche Anlage des letzteren bietet dem Besucher im Grundplan (der sich einzig noch in ursprünglicher Form erhalten hat, während das Innere und Äußere des Baues ihrer unter späteren Restaurationen verlustig ging) eine Überraschung in dem langgedehnten Querschiff, an das sich nach vorn ein kurzes Langschiff, nach hinten ein kleines quadratisches Chörchen schließt — eine Anordnung, für die wir in Florenz und Umgebung kein zweites Beispiel anzuführen wüßten. Ferner sehen von den Wänden des Querschiffs zwei große Tafelbilder der Madonna in trono und der Patronin der Kirche, rings mit Szenen ihrer Legende geschmückt, herab — bedeutende Schöpfungen des »Meisters der hl. Cecilia«, der jüngst in seiner künstlerischen Persönlichkeit als ältester Schüler Giottos und sein Rivale bestimmt wurde.[2]) Sodann harrt des Kunstfreundes eine besondere Augenweide, wofern der seinen Schatz, wie er es verdient, sorglich hütende Pfarrherr sich bereit finden läßt, das herrliche Pluviale, ein Geschenk der Gherardini an ihr Patronatskirchlein vor ihm auszubreiten.

[1]) Dom. Moreni, Notizie storiche dei contorni di Firenze. Firenze 1794, tomo V, pag. 99 e segu.

[2]) Vgl. W. Suida, Der Meister der hl. Cecilia der Uffizien, im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 387.

Auf den Kreuzstreifen (aurifrisia), die über dessen karmoisinroten Samtstoff aufgenäht sind, breiten sich da in typologischer Anordnung Szenen des alten und neuen Bundes aus, Wunderwerke der Florentiner Gold- und Seidenstickerei aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Endlich birgt sich hinter dem Vorhang, der das Chörchen abschließt, der kleine marmorne Sakramentsschrein (1 m hoch, 0,52 m breit), den wir nebenstehend abbilden und als Jugendarbeit Andrea Sansovinos in Anspruch nehmen.

* * *

Dem mit der Florentiner Skulptur der Renaissance einigermaßen vertrauten Beschauer wird sich unser Stück sofort als eine Schöpfung des ausgehenden Quattrocentos offenbaren; wir halten es deshalb für überflüssig, hiefür noch des langen und breiten Beweisgründe aufzuzählen. Das Motiv des Werkes ist keineswegs originell: es schließt sich wörtlich dem für Zierstücke ähnlicher Bestimmung zuerst von Bernardo Rossellino festgestellten,[1]) in der Folge von allen späteren Florentiner Bildnern wiederholten Typus an. Daß wir nicht vor der Arbeit eines Stümpers geringen Ranges stehen, lehrt uns der erste flüchtige Blick, und der günstige Eindruck vertieft sich bei näherer Prüfung. Die fein abgewogenen Verhältnisse des architektonischen Rahmens, die Korrektheit seiner Gliederung und Formengebung, das schöne Gleichmaß zwischen dem figürlichen und ornamentalen Teile der bildnerischen Ausstattung (die Cherubsköpfchen in den Zwickeln allein fallen aus dem richtigen Maßstab des übrigen heraus), die Freiheit und Grazie der Bewegung, der Schwung in den Gewändern der beiden Hauptgestalten, die wirkungsvolle, vollkommen richtige Handhabung und Bewältigung des perspektivischen Problems sowohl im Relief der letzteren als in der Darstellung des Architektonischen (man beachte vor allem die Wiedergabe des Kreuzgewölbes über dem sich nach rückwärts vertiefenden Mittelraum), — alles dies bezeugt, daß die Hand eines Meisters das kleine Werk geschaffen hat. Drei solcher kommen in Florenz für die Zeit der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert in Betracht: Andrea Ferrucci, Benedetto da Rovezzano und Andrea Sansovino. Welchem von ihnen gehört nun unser Hostienschrein an, oder vielmehr welchem ist er mit der größten Berechtigung zuzuteilen?

Unter den Arbeiten des ersten der drei genannten Künstler ist für den Vergleich mit dem Tabernakel von Montici vor allem der Taufbrunnen im Dom zu Pistoja heranzuziehen. Das Datum seiner Entstehung ist nunmehr für die Jahre 1497—1499 sichergestellt;[2]) übrigens verrät ihn auch sein Stil als ein Werk der Frühzeit des 1465 geborenen Meisters. Im Gegensatz zu dessen Altar im Dom von Fiesole, der im Aufbau wie in der Formenbehandlung und Ornamentik durchaus schon die kühle Hoheit des Cinquecento atmet, bezeugt die frühe Entstehung des pistojeser Taufbrunnens sowohl dessen Kon-

[1]) Vielleicht schon in dem 1435 für die Badia von Arezzo verfertigten Tabernakel; vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1900, S. 41 (von unserer dort ausgesprochenen Ansicht, es könne das an Ort und Stelle befindliche Werk das von Rossellino gearbeitete sein, sind wir seither zurückgekommen: dieses gehört unzweifelhaft Ben. da Majano an). Oder in dem 1436 für die Florentiner Badia gemeißelten (das wir noch immer in dem aus S. Chiara nach dem South-Kensington-Museum gelangten agnoszieren möchten, s. a. a. O. S. 45). Sicher aber in dem Tabernakel von S. Maria Nuova vom Jahre 1450, dessen bisher nur auf Grund stilistischer Vergleichung behauptete Zuteilung an Bernardo nunmehr urkundliche Bestätigung erfahren hat (vgl. Miscellanea d'Arte I, 106).

[2]) Peleo Bacci, Documenti su Benedetto da Majano e Andrea da Fiesole, relativi al fonte battesimale del duomo di Pistoja, in der Rivista d'Arte, Firenze 1904. Anno II, pag. 271 e segue.

zeption als auch der Stilcharakter seines Dekors. Jene hält sich noch durchaus an die des Quattrocentoaltars oder Tabernakels; in diesem treffen wir erst vereinzelt auf Motive (Masken, Harpyien und dgl.), die dann im Groteskenstil des ausgehenden Jahrhunderts volles Bürgerrecht erlangen. Hierin (d. h. in dem Ornament der Pilasterfüllungen) offenbaren wohl beide Werke einige Stilanalogie (obwohl auch da charakteristische Abweichungen zu bemerken sind; so fehlt z. B. bei Ferrucci die hängende Perlenschnur, die im Dekor des Monticitabernakels eine so bedeutende Rolle spielt). Allein daß beide dennoch verschiedenen Künstlern angehören, ergibt sich schlagend aus der Vergleichung der Engel an unserem Schrein mit der ähnlich disponierten Gruppe über der Hauptszene der Taufe Christi zu Pistoja: sie überzeugt den Beschauer von der Unmöglichkeit, beide Arbeiten dem gleichen Meißel zuzuteilen, — eine Überzeugung, die sich desto mehr festigt, je mehr er auch die übrigen bildnerischen Bestandteile des Taufbrunnens, namentlich die Hauptszene in den Bereich eingehenderer Vergleichung zieht (man beachte auch den ganz verschiedenen Typus der Cherubsköpfe in beiden Werken).

Von den Werken Benedettos da Rovezzano bieten die spärlichen ornamentalen Teile der Cantoria von S. Stefano zu Genua, seiner frühesten bekannten Arbeit (1499), keine Anhaltspunkte zur Vergleichung mit unserem Tabernakel. Seine späteren Schöpfungen — die Grabmäler Altoviti in SS. Apostoli (1507) und Soderini im Carmine (1513), der Altar in S. Trinita, der Kamin aus Pal. Rosselli del Turco, sowie die dekorativen Fragmente vom Gualbertgrabmal (1507—1513) im Museo Nazionale — deuten sowohl in ihrer derberen architektonischen Gliederung als in Stil und Durchführung der aufdringlichen, überladenen Ornamentik auf einen andern Künstler, der raffinierter und über alle technischen Mittel gebietend doch einen viel gröberen Geschmack, ein weniger fein abwägendes Auge besitzt, als der Meister des Monticitabernakels. Ebensowenig bietet die Gewandbehandlung und der physiognomische Typus an den zahlreichen Gestalten der Reliefs der oben an letzter Stelle genannten Arbeit Benedettos irgendwelche Analogien mit den figürlichen Teilen unseres Sakramentschreins.

Dagegen lassen sich an letzterem eine Reihe von Typen und Motiven, von Formen- und Stileigentümlichkeiten nachweisen, die ähnlich an den beglaubigten Skulpturwerken Andrea Sansovinos vorkommen. An dem ihm von Vasari zugeschriebenen Jugendwerk, dem später roh und bunt bemalten Terrakottaaltar des hl. Laurentius in S. Chiara zu Monte Sansavino (Phot. Alinari Nr. 10351[1]) sind die Blattgewinde in den Händen der

[1]) Weder für die höchst primitive, rohe architektonische Umrahmung der Figuren, noch für die robbieske Dekoration (unglasiert) des Altars möchten wir Andrea verantwortlich machen; gewiß hat er die Ausführung dieser Partien einem lokalen Meister geringen Talentes überlassen, was in dem Umstande, daß er laut Vasari die Statuen in Florenz arbeitete, seine Erklärung findet. Die kleinen Szenen der Predella dagegen sind in der Komposition so leicht und frei improvisiert, in der Ausführung so voll Grazie fast nur hingehaucht, daß sie gewiß Andrea zugeteilt werden müssen. Schon Vasari erwähnt sie besonders als Arbeiten des Meisters. Leider läßt spätere Übertünchung mit Kalk(!) ihre Vorzüge nur durch einen Schleier genießen. — Die zweite, von Vasari ebenfalls unserem Meister gegebene Altartafel mit der von vier Heiligen verehrten Madonna auf Wolken (glasiert, Figuren weiß auf blauem Grund; Phot. Alinari Nr. 10352) hat mit ihm gewiß nichts zu schaffen. Ebensowenig ist sie aber — wie der Cicerone, obwohl zweifelnd, angibt — sienesisch. Wir sehen darin eine ganz vorzügliche Produktion der Blütezeit des Florentiner Cinquecento, ohne daß wir jedoch imstande wären, über ihren Meister auch nur eine Vermutung auszusprechen. Vasaris Beschreibung stimmt indes nicht völlig mit der an Ort und Stelle vorhandenen Tafel überein: statt der »Assunta« zeigt sie eine auf Wolken thronende Madonna mit Kind, und zu den von dem

beiden Engel im Halbrund zu Häupten des Heiligen ähnlich gestaltet, wie diejenigen in der Predella des Monticischreins, auf denen die Symbole der vier Evangelisten aufruhen. In solcher Art zusammengefügte Girlanden kommen an Bildwerken florentinischen Ursprungs sonst überhaupt nicht, hingegen an solchen römischer Bildhauer aus der Schule Andrea Bregnos hier und da in mehr oder weniger analoger Bildung vor, z. B. am Grabmal Bocciacio (1497) im Hof von S. Maria della Pace,[1]) an dem des Diotisalvi Neroni (1482) in S. Maria sopra Minerva, am Monument des Kardinals Diego Valdes (1506) und an dessen Stiftungstafel für die Ildefonsokapelle im Hof von S. Maria di Monserrato. Und in etwas abweichender Gestalt finden wir sie auch an einem zweiten authentisch bezeugten Werke Sansovinos selbst, nämlich an den Pilastersockeln des Altars der Sakramentskapelle in S. Spirito zu Florenz (vor 1491, Phot. Alinari Nr. 2367). Sonst bietet dieser freilich (außer einem später zu erwähnenden Motiv) keine Analogien mit dem Monticitabernakel; im Stil sowohl seiner Dekoration als des Figürlichen zeigt er eine reifere Stufe der Entwickelung und weist somit auf spätere Entstehung hin. Die hiernach feststehende Datierung unseres Tabernakels auf die Zeit vor 1490 präzisiert dieses somit als eine Jugendarbeit Sansovinos, die die große Lücke am Beginn der Reihe seiner bisher bekannten Werke wenigstens zum Teil füllt. Hatte er doch ein Alter von 30 Jahren erreicht, als ihm der Auftrag für die Mitwirkung an der Ausschmückung der Sakristei von S. Spirito zuteil wurde, und mußte er seine Befähigung zur Ausführung desselben doch durch vorhergehende Arbeiten schon erwiesen haben.[2])

Aretiner aufgezählten drei Heiligen kommt in Wirklichkeit noch ein vierter, kniender hinzu. Sollte sich Vasaris Nachricht etwa auf eine andere, heut verlorene Arbeit beziehen, oder haben wir es nur mit einer seiner nicht seltenen Flüchtigkeiten zu tun? Letzteres erscheint wahrscheinlicher, da auch die zweite Altartafel aus S. Agata stammt und da sie Robbiaglasur zeigt (wie Vasari angibt). — Viel stilistische Analogien mit einer der drei Gestalten des Laurentiusaltars, dem hl. Sebastian, zeigt eine altbemalte Tonstatuette desselben Heiligen im Berliner Museum (Nr. 228, 0,61 m hoch, erworben 1828 mit der Sammlung Bartholdi; s. die Abbildung). Im Katalog wird sie als »Art des Andrea Sansovino« bestimmt; wir sind indes geneigt noch weiter zu gehen und darin die Hand des Meisters selbst zu erkennen. — Dagegen hat die im selben Katalog unter der gleichen Autorbezeichnung folgende Nummer 229, eine unbemalte Tonstatuette des sitzenden jugendlichen Täufers darstellend (0,52 m hoch, 1842 in Florenz erworben), nichts mit Sansovino zu tun. Bode hat sie jüngst als eine der Arbeiten des sogenannten »Meisters der Johannes-Büsten und -Statuetten« bestimmt, dessen Person vorderhand noch im dunkeln bleibt, jedenfalls aber weder mit Andrea noch Jacobo Sansovino identisch ist (s. Zeitschrift für bildende Kunst, 1902, S. 1ff., wo auch eine Abbildung der Berliner Statuette gegeben ist).

[1]) Dieses zeigt auch in der Ornamentik der Pilaster große Ähnlichkeit mit unserem kleinen Schrein; doch ist dafür Sansovinos Autorschaft ausgeschlossen, da er zur Zeit seiner Errichtung noch in Portugal weilte. Überdies weist der Stilcharakter der Statue des Toten das Werk unzweifelhaft einem römischen Künstler aus der Gefolgschaft Bregnos zu.

[2]) Vgl. Vasari IV, 448 und 511. Von den hier dem Sansovino zugeteilten Arbeiten steht urkundlich nur die an der Sakristei selbst fest. Im Rechnungsbuche des Proveditore Landi findet sich in einer langen Liste von Zahlungen, die an zumeist unbekannte scharpellatori, intagliatori, carradori und manuali für im Dezember 1489 geleistete Arbeiten angewiesen werden, der folgende, unseren Meister betreffende Posten: Andrea dj Niccholo ischultore .. Ll. 45 ss. 10 (Arch. di Stato, S. Spirito, Libro Deb.ri e Cred.ri dal 1477 al 1496, segn. A, Nr. 128 a c. 199), — gewiß für die zwei von Vasari angeführten Kapitelle, die er dort gearbeitet hatte (es sind die der beiden Pilaster rechts und links zunächst dem Altar. Ob er auch, wie Vasari erzählt, den Vorraum zur Sakristei entworfen und ausgeführt habe, ist urkundlich nicht



Abb. 1. Andrea Sansovino
Sakramentstabernakel
In S. Margherita a Montici

Doch kehren wir nach dieser kleinen Abschweifung zu unserer vergleichenden Stilkritik zurück. Die krönende Simsplatte unseres kleinen Schreins hat sein Schöpfer mit dem Wellenmäander (sog. »laufenden Hund«) geschmückt, einem aus der Antike

erweisbar. Die vielbewunderten Säulenkapitelle desselben zeigen nicht gerade seinen Stil. Sicher ist dagegen, daß die ihm von Vasari gleichfalls zugeschriebene Decke des fraglichen Vorraums nicht ihm angehört: das Modell dazu fertigten erst im Jahre 1493, als Sansovino schon in Portugal weilte, Giul. da Sangallo und Cronaca, welch letzterer auch ihre Ausführung leitete (s. die von uns im Beiblatt zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902, S. 30 veröffentlichten Auszüge aus dem eben angezogenen Libro Deb.ri e Cred.ir.

entlehnten, in der Ornamentik der Frührenaissance nur ganz ausnahmsweise und auch in der Hochrenaissance nicht gerade oft vorkommenden Motiv. In seiner von der Antike sanktionierten Gestaltung finden wir es am frühesten an Donatellos Bronzekapitell der Kanzel zu Prato, und später — in dekorativ reicher Ausgestaltung — an Desiderios' Marzuppinigrabmal und an Civitales Regulusaltar, in Rom am frühesten erst an Bregnos Alexanderaltar vom Jahre 1473 in der Sakristei von S. Maria del Popolo. Im Cinquecento begegnet es uns dann öfter, z. B. am Pal. Pandolfini in Florenz (1516—1520) und am Pal. Massimi in Rom (Hof, 1535), namentlich aber auch an Werken der Bildschnitzerei (Baccio d'Agnolos und Stef. Zambellis Chorgestühle von S. Agostino und S. Pietro in Perugia, 1532 und 1535). Allein in der abweichenden Form, die es an unserem Tabernakel zeigt, haben wir es nur noch am Taufbrunnen des Baptisteriums zu Volterra (Phot. Alinari Nr. 8715) angetroffen, einem — wenn auch von Gehilfenhand — doch nach dem Entwurf Sansovinos ausgeführten Werke (1502), sowie an Fra Giovannis da Verona gleichzeitigem Holzkandelaber in Montoliveto und — später — an Lor. Marrinas Fontegiustaaltar zu Siena (1517). In der florentinischen Skulptur kommt es in solcher Gestaltung mit Ausnahme unseres Tabernakels überhaupt nicht vor. Deutet seine Existenz an zweien ihrer Schöpfungen somit nicht auf ein und denselben Autor, der sich dessen Kenntnis sehr wahrscheinlich in Rom, an antiken Mustern oder Bregnos obengenanntem Altar geholt haben dürfte?

Die in der Dekoration unseres Tabernakels an Pilastern und Fries mit Vorliebe verwendeten hängenden Perlenschnüre und Girlanden begegnen uns in Florenz weder bei Ferrucci noch Rovezzano, überhaupt nirgends; sie sind ein spezifisches Dekorationselement der römischen Bildhauer, namentlich der Schule Andrea Bregnos (s. z. B. das Grabmal Cordova in S. Maria di Monserrato vom Jahre 1486, den Piccolominialtar Bregnos im Dom von Siena, 1481—1485, die Altarpredella Luigi Capponis in S. Gregorio). Die Art der Werkstatt Bregnos in der Komposition des Dekors der Pilasterfüllungen bietet auch die nächsten Analogien mit den entsprechenden Teilen unseres Schreins; man vergleiche sie daraufhin mit Bregnos Alexanderaltar in der Sakristei von S. Maria del Popolo von 1473, sowie den ebengenannten beiden Altären in S. Gregorio und im Sieneser Dom, ferner mit den Pereirealtären in S. Agnese und S. Maria del Popolo von 1490 bzw. 1497, um nur einige Beispiele anzuführen. Allein kaum werden wir in diesen und vielen anderen verwandten römischen Arbeiten eine so maßvolle, fein abgewogene und graziöse Lösung des vorliegenden Dekorationsproblems finden, wie sie das Monticitabernakel bietet. Es macht sich darin eben das überlegene Formgefühl des Toskaners, »la graziosa mano«, die Vasari ihm nachrühmt, geltend.

Sansovino kommt auch selbst noch in einem seiner späteren Werke, dem ihm mit vollem Rechte zugeteilten Grabmal Pietro Menzis aus Vicenza in S. Maria Araceli (1504, Phot. Anderson Nr. 2142) auf eine Behandlung des Pilasterornaments zurück, die nicht nur allgemein im Stil, sondern sogar in einzelnen Detailformen die größte Analogie mit unserem Schrein aufweist. Und das gleiche gilt auch für die Kapitelle an beiden Arbeiten. Ihre Bildung ist — einige unbedeutende Abweichungen abgerechnet — völlig identisch (leider sind sie an unserem Stücke zum Teil beschädigt und abgestoßen). Namentlich sind dabei die sich nach aufwärts rollenden zierlichen Eckvoluten gerade für Sansovino charakteristisch: er hat sie nochmals an den Kapitellen der Grabmäler in S. Maria del Popolo angewendet. Außer bei ihm finden wir sie in dieser Epoche nur noch an Ferruccis Taufbrunnen zu Pistoja; aber wie starr und schematisch erscheinen sie hier im Vergleich zu Sansovinos feingeschwungenen Bildungen! Im Stil des Figürlichen weichen dagegen unser Tabernakel und das Grabmal in Araceli

bedeutend voneinander ab: an letzterem ist die jugendliche Gebundenheit (aber auch Grazie) der Engel des Monticischreins zugunsten jener antikisierenden Fülle und Majestät der Erscheinung überwunden, die wenige Jahre später in den beiden Grabmälern von S. Maria del Popolo zu voller Reife gelangen sollte.

Um nun noch im besondern auf die beiden Engel unseres Schreins zurückzukommen, so finden sich ihre in parallel übereinander angeordneten mehrfachen Wellen ausflatternden Gewänder mit den keilförmigen Enden schon in den Faltenmotiven der Lünettenengel am Altar zu Monte Sansavino vorgebildet; sie klingen in den krönenden Kandelaberträgern am Spiritoaltar und an den beiden Grabmälern in S. Maria del Popolo sowie an den Genien der Lünettenzwickel an letzteren mehr oder weniger deutlich an, werden aber dann in den späten Reliefs der Verkündigung (am Engel Gabriel und seinen Begleitern) und der Anbetung der Hirten zu Loreto (an den über der Szene schwebenden Engeln, deren Flügelbildung ebenfalls der unserer Tabernakelengel gleich ist) wieder stärker betont. Endlich kehrt die kräftig ausschreitende Bewegung unserer Engel mit der Stellung der weit auseinandergespreizten Beine wieder an dem Hirten zuäußerst links im Presepiorelief, sowie schon früher an den Kandelaberträgern in S. Spirito, und — wenn auch nicht so stark betont — an denen der beiden römischen Grabmäler.

Durch das bisher Ausgeführte werden wohl die Zweifel für Sansovinos Autorschaft am Monticischrein behoben sein. Er erweist sich als eine Jugendarbeit des Meisters, die seine Bekanntschaft mit den Schöpfungen der römischen Bildnerei des Quattrocento voraussetzt und uns demnach Kunde gibt von einem frühen Aufenthalt Andreas in Rom, wovon die biographischen Quellen nichts berichten.[1]) War er vielleicht mit seinem Lehrer Ant. Pollaiuolo Ende 1484 oder Anfang 1485 dahin übersiedelt, um ihm bei der Ausführung des Grabmals Sixtus' IV. behilflich zu sein?

* * *

Wie unser kleines Kunstwerk an seine jetzige Stelle gekommen, darüber versagen alle Nachrichten. Die örtliche Tradition weiß nichts davon. Unter den spärlichen Daten, die in den Papieren der Familie Gherardini im Florentiner Staatsarchiv über S. Margherita a Montici enthalten sind, findet sich nichts was darauf Bezug hätte. Eine Urkunde des Domarchivs, die von einem Auftrage an Sansovino betreffend die Ausführung eines Hostientabernakels für S. Maria del Fiore Zeugnis gibt, hat uns im ersten Moment zu der Vermutung verleitet, es könnte sich dabei um unser Werk gehandelt haben. Einen Anhalt für die Beziehung zwischen der Domverwaltung und der Kirche der hl. Margaretha, die wir bei jener Vermutung voraussetzen mußten, glaubten wir daraus ableiten zu können, daß 1448 den Operai die Sorge für die Restaurierung der am Abhang der Hügel von Montici gelegenen altberühmten Bäder übertragen wurde, wozu sie 600 Goldgulden von der Signorie überwiesen bekamen.[2]) Vielleicht — so dachten wir — hatte sich die dadurch angebahnte Beziehung über ihre unmittelbare Veranlassung hinaus erhalten und die Stiftung des Tabernakels in

[1]) Indirekt setzt Vasari IV, 511 in der Erzählung über die Ausführung der Vorhalle der Sakristei von S. Spirito einen solchen voraus, wenn er dabei Sansovinos Bekanntschaft mit der Konstruktion der Pantheonkuppel ins Treffen führt (die sich der Meister indes auch aus Zeichnungen verschafft haben könnte). Allein oben wurde nachgewiesen, daß Andrea nichts mit der Wölbung jener Vorhalle zu tun hatte; es geht somit die Glaubwürdigkeit von Vasaris ganzem Bericht in die Brüche!

[2]) Vgl. D. Moreni, a. a. O. V, 117.

die Kirche von Montici zur Folge gehabt. Leider wirft der Wortlaut der Urkunde das Kartenhaus unserer Hypothesen erbarmungslos über den Haufen.

Danach handelte es sich — wie aus dem bedungenen Vollendungstermin von zwei Jahren und der Entlohnung von 8 Goldgulden monatlich zu schließen ist — um eine Arbeit von viel größerer Bedeutung als unser anspruchsloses Schränkchen; ganz abgesehen davon, daß dessen Stil mit dem Zeitpunkt des fraglichen Auftrags (20. Dezember 1504) kaum in Übereinstimmung gebracht werden kann. Im Florentiner Dom ist jenes größere Werk Sansovinos nicht vorhanden.[1]) Wir glauben nicht irre zu gehen mit der Annahme, es sei überhaupt nicht über das Stadium der Herstellung des Modells gediehen (diese wird in einer Randbemerkung zur Urkunde bezeugt), weil die Berufung des Meisters nach Rom im Jahre 1505, um die beiden Grabmäler in S. Maria del Popolo auszuführen, ihn verhinderte, der übernommenen Verpflichtung Genüge zu tun. — Da die in Rede stehende Vertragsurkunde bisher nirgends veröffentlicht wurde, drucken wir sie nachstehend ab, obwohl sie — wie gesagt — mit dem eigentlichen Gegenstande unserer Erörterungen nichts zu tun hat.

Die 30 decembris 1504. Spectabiles viri Operarii opere S. Marie del fiore in florentia adunati ..... locaverunt et commiserunt M.º Andree niccolai sculptori presenti et recipienti et de monte Sancti Sabini districtus florentini infrascriptum tabernaculum vz.

Unum tabernaculum corporis xp̄i ubi et in quo loco stare debeat corpus domini in ecclesia S. Marie del fiore quod debeat perfecisse cum omni sua perfectione per tempus et terminum annorum duorum ad instar et secundum modellum per eum factum a lignio incipiendorum dictorum duorum annorum die qua inciperet laborare super dicto modello vel tabernaculo predicto pro pretio mercedis fl. otto lar: de auro in aurum quolibet mense incipiendo dictum salarium vel mercedem die qua incipiet laborare super dicto tabernaculo, vel quum abit Charraram ut infra, cum pacto quod pro laborando dictum corpus domini vel tabernaculum teneatur et debeat facere laborare illud quod poterit laborari per tres vel quatuor nostros scarpellinos solvendos pro dictam operam modo infrascripto quod debeat solvi pro dictam operam et micti ad compuctum dicti laborerii et tabernaculi et ponere debitorem dictum Andream dictarum operarum dictorum scarpellinorum et in fine dicti temporis et tabernaculi finiti et perfecti. Et cum pacto quod habere debeat a dictis operariis pro tempora et opera predicta omnia marmora expedientia et necessaria ad dictum tabernaculum perficiendum ad domum dicti An[dree] vel ubi laborabitur dictum tabernaculum totis expensis dicte opere. Et casu quo pro dicto marmore ad hoc ut rectius et melius reddatur velle se conferre et ire ad chavandum abozandum talia marmora usque Charraram ut melius et utilius abozetur, teneatur dicta opera et operarii predicti ducere et reducere eum sumptibus dicte opere victus et vetture bestie et lopera sia tenuta a tutte sue spese porlo e levarlo et exactis dictis duobus annis incipiendis ut supra die qua incipiet laborare tale opus vel die qua ibit Charrariam die qua exibit Florentia, et non perfecto finito et absoluto in omni sua parte dicto tabernaculo teneatur eum et illud finire absque dictis fl. 8 quolibet mense datis hoc est non currat tale salarium sue persone fl. otto quolibet mense. Et casu quo eum complevisset et perfecte absolvifset

[1]) In der ursprünglichen Grabeskrypta des hl. Zenobius unter seinem jetzigen Altar im Dom ist wohl ein Tabernakel für die Hostie vorhanden, allein wegen seiner Unbedeutenheit und der geringen Qualität seiner Arbeit kann es keinesfalls als das bei Sansovino bestellte angesprochen werden.



Abb. 2. Andrea Sansovino
Reliefbildnis des Cardinals Antonio del Monte
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

infra dictum tempus dictorum duorum annorum vel ante dictos duos annos, voluerunt dictum tabernaculum extimari per duos amicos comunes per dictos partes eligendos expertos et pratichos huiusmodi in rebus, qua extimatione facta debeat mictantur [sic] ad eius computum dictum salarium decursum fl. otto quolibet mense, et opus et mercedes solutas dictis scarpellinis per operam predictam, et defalchari de dicta extimatione, et ut vulgo dicitur, abia a far buono e fj. otto el mese auti a dicta opera e dette opere messe da nostri scarpellini, a pagare per lopera degli fior. otto, et operibus poneatur debitor dictus Andreas de tempore in tempus, et quod superest solvatur idest habia avere elrestante del prezo deiudicato. Et casu quo infra dictum tempus non perfecisset dictum modellum vel tabernaculum infra dictum tempus vel finire non vellet quocumque modo extimetur talem imperfectionem et quod plus supra cepisset restituat opere ultra extimationem factam, et supra quod iudicatum fuisset, et non fornendo detto lavoro in qualunque modo infra detto tempo che lui sia tenuto a reſtituire el

prezo da quello in su fussi stimato per dictos duos eligendos amicos si supracepisset, et ultra predicta teneatur facere unum modellum lignicum infra mensem instar, et secundum modum pictum super folio altitudinis saltem bracchii unius 1/4, ex quo habeat fl. quinque in dicto modello [hierzu in margine: fecit dictum modellum infra dictum tempus et habuit libr. 42 pp. (parvorum) sub die 18 mensis Januarii 1504]. Et precibus et mandatis dicti Andree sculptoris et conductoris predicti fidejussit Spetabilis Vir Franciscus philippi del pugliese civis flor. pro summa solummodo pro qua supracepisset ultra extimationem et non aliam, non finito dicto tabernaculo, idest: sta mallevadore detto Franc.º a quella somma che lui avesse soprapreso piu della stima da farsi in caso non si finissi perche finiendo sia a esser pagato dal Kamerario secondo la stima messo a conto come di sopra detti fior. 8, e lopera messe ad mittendum dictum tabernaculum ex marmore super altare majorem dicte ecclesie vel alibi ubi ordinabitur vel melius et commodius stare iudicabitur promictens dictus Andreas ecc.

Et insuper dictus Andreas promisit dicto franc.º philippi pugliesi presenti a dicta fideiussione conservare indempnem, et si aliquod dampnum patieretur vel substineretur tale dampnum de suo proprio reficere . . . . .

Et predicta omnia et singula facta fuerunt de precepto et vigore precepti facti per dominos consules dictis operariis sub die 23 prox. preterito presentis mensis in arte lane.[1])

(Arch. dell' Opera del Duomo, Libro Deliberazioni dal 1496 al 1507 a c. 133.)

* * *

Noch ein zweitesmal wird unserm Meister von den Operarii ein Auftrag für S. Maria del Fiore zuteil. Es handelte sich darum, Ersatz zu schaffen für die zwölf Apostelstatuen, die Michelangelo im Jahre 1503 für den Dom auszuführen übernommen, von denen er jedoch bei seiner Übersiedelung nach Rom nur den einen Matheus, kaum aus dem Rohen herausgehauen, zurückgelassen hatte. Andreas Schüler Jacopo Sansovino ist der erste, der am 20. Juni 1511 den Auftrag für seinen Jacobus d. Ä. empfängt; ein Jahr darauf werden Andrea die Statuen des Taddeus und Mathias und fast gleichzeitig dem Ben. da Rovezzano und Andrea Ferrucci diejenigen der Apostel Johannes und Andreas vergeben (28. September und 13. Oktober 1512), drei Jahre darauf endlich (25. Januar 1515) wird Bandinelli mit der Statue des hl. Petrus betraut.[2]) Aber während die vier andern Künstler sich ihrer Aufträge pünktlich entledigen — ihre Arbeiten sind in den Nischen der Kuppelpfeiler aufgestellt —, hat Sansovino an die Ausführung des seinigen nicht einmal die Hand angelegt. Der Grund lag wohl in seiner das Jahr darauf erfolgten Berufung nach Loreto, die ihn bis an sein Lebensende bei der Ausschmückung der Casa Santa festhielt. So ist uns denn nur die Erinnerung an diese zweite, für den Dom von Florenz geplante Arbeit des Meisters in dem Vertrag für dieselbe erhalten, den wir nachstehend zuerst veröffentlichen.

[1]) Der hier erwähnte Beschluß der Konsuln der Wollzunft als Patrone von S. Maria del Fiore findet sich auf S. 164 des gleichen Bandes mit folgenden Worten registriert:

1504 die 23 decembris: Item prefati Consules deliberaverunt qualiter possint locare tabernaculum corporis xpi Andree dal monte sculptori secundum modellum fiendum, et iuxta quoddam designium factum super uno folio, et cum dicto Andree (*sic*) facere tempus fiendi, et pretium paciscendi.

[2]) Vasari IV, 479, 532 und VII, 492. Viel später erst liefern Giovanni dell' Opera und Vinc. Rossi je zwei Apostel — ersterer den Filippus und Jacobus minor, letzterer den Thomas und Matheus. Ob auch noch für die zwei fehlenden Statuen ein Auftrag, und an wen er erging, wissen wir nicht anzugeben. (Hiernach ist das zu berichtigen, was Gaye III, 119 nota 2 angibt.)

Die XXVIIJ Junij 1512 in opera presentibus Johanne Gualberto de Bartolellis et Macteo Andree del Maza sculptoribus opere, testibus.

Domini Operarii excepto Taddeo de fagiuolis eorum collega

Locorno a fare di marmo a M.º Andrea di Nicolò del Monte a sansovino, decto el Sansovino sculptore, benchè assente, et a piero adovardo di girolamo giachinotti ciptadino fiorentino presente e per lui conducente e promettente e acceptante (che epso M.º Andrea ratifichera la presente locatione infra 2 mesi proximi alias che la presente s' intenda immediatamente extinta), due statue d'apostoli, cioè Sancto Thaddeo e S. Mattia per collocare nella chiesa, dove altre volte furono deputate et ordinate[1]) a lavorare e finire ad uso di buono maestro, in quello modo cioè: che lui infra uno anno proximo debba haver finita la figura di S. Taddeo di tutto puncto, et immediate facta decta figura et non altrimenti debba infra uno altro anno proximo haver finita l'altra figura di S. Mactia: Con pacto, che decti operai sieno tenuti a darli le boze delli marmi equalj luj sia tenuto et obligato a lavorarli qui nell' opera, dove già solevano efsere le figure dell' arte de' mercatanti per lui già facte:[2]) Et con conditione che ogni mese per decto primo anno da cominciarsi dal dì comincierà a lavorare decte figure, per sua provisione debba havere fior: tre larghi d'oro in oro: et subcessive per la seconda figura debba havere il medesimo pagamento. Si che lo efecto sia che quantunque anno de detti dua anni, lui debba dare uno de decti apostoli finiti: cominciando però il primo anno il primo dì [*che*] harà ratificato il presente contratto, non passando però dua mesi da hoggi, come di sopra, et al caso che lui cominciassi decte figure et quelle o alcuna desse non havessi finite a decto tempo: et con pacto ancora che mancando lui di fare alcuno de decti apostoli infra il tempo di sopra expresso che da hora la presente locatione s' intenda essere et sia risoluta, et piu non duri, ad beneplacito niente di manco delli S[ignori] Consoli et operai per al tempo existenti. Et non obstante le cose predecte che epso Maestro Andrea debba dare et pagare alla decta opera fior: 70 larghi d' oro in oro per qualunque di decte boze di marmi che lui in decto tempo non havessi quelle finite a perfectione; salvo però ogni impedimento d' infermità; in nel qual tempo d' infermità non gli corra il termine del lavorare, nè gli debba essere pagata la provisione: et insuper sia tenuto et obligato a restituire a decta opera tutte quelle provisioni che epso in decto tempo o havessi preso per decta cagione di quelle tali statue cosi non finite a perfectione: si che lo effecto sia che decta opera al tucto sia conservata sanza danno, come di sopra. Et quando epso ne darà fornita una, che di decta figura si debba porre il giusto et ragionevole pregio, per que' sopra di ciò da elegersi pratichi et intelligenti in simili opere: nel qual prezo et stima cosi facti, si debba recomputare tutto quello che epso in decto tempo havessi hauto di provisione mese per mese; et il resto di decta stima gli sia pagato ad ogni suo beneplacito.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Filippo Cioni, Protocolli dal 1511 al 1514, segu. C. 555 a c. 40).[3])

* * *

[1]) Damit wird auf den Auftrag hingewiesen, den Michelangelo für die Ausführung der Apostelstatuen neun Jahre früher erhalten hatte.

[2]) D. h. die Gruppe der Taufe Christi am Baptisterium.

[3]) Dieser Vertrag findet sich wörtlich auch im Archiv der Domopera, wo er in die Deliberazioni dal 1507 al 1515 auf Fol. 108v eingetragen ist.

Wir schließen mit dem Abdruck der bisher ebenfalls noch unveröffentlichten Dokumente, die auf einen im letzten Lebensjahre unseres Meisters an ihn ergangenen Auftrag Bezug haben. Der Altar des 1490 aufgefundenen wundertätigen Bildnisses der Madonna delle Lagrime sollte in der Kirche der SS. Annunziata zu Arezzo eine reiche Ausschmückung in Marmor erhalten. Die adelige Mariengenossenschaft, die in jener Kirche seit dem XIV. Jahrhundert als »Societas disciplinatorum beate Marie Annunciate« bestand und 1348 auch den alten Bau, wovon jetzt nur noch die Fassadenwand und die Eingangspforte übrig ist, errichtet hatte,[1] beschloß am 29. September 1528 den Entwurf für das beabsichtigte Werk von Sansovino anfertigen zu lassen. Ob er ihn geliefert und ob er zur Ausführung gelangt sei, darüber schweigen sowohl die Tradition als auch die Urkunden. Das letztere wenigstens ist unwahrscheinlich, da um die gleiche Zeit der Neubau der ganzen Kirche nach dem Entwurf Ant. da Sangallos d. Ä. vorgenommen und in ihn die Madonnenkapelle samt ihrem Altar miteinbezogen ward.[2] Der Wortlaut nun des erwähnten Beschlusses ist folgender:

† Jhs adj 29 dj settembre 1528.

[1]) Ubaldo Pasqui, Nuova guida di Arezzo e de' suoi dintorni, compilata sui documenti. Arezzo 1882, pag. 76.

[2]) Für die durch Vasari (IV, 289) überlieferte Autorschaft Sangallos haben wir in dem reichen Urkundenmaterial der in Rede stehenden Brüderschaft keine Beglaubigung aufzufinden vermocht. Doch ist daran in Anbetracht der Gleichzeitigkeit unseres Gewährsmannes sowohl, wie auch aus stilistischen Gründen kaum zu zweifeln. Die Daten, die wir aus der eben erwähnten Quelle über die Errichtung des Neubaues schöpfen konnten, seien in folgendem zusammengestellt:

Am 6. November 1493 wird mit Pietro di Bernardo di Subisso ein Vertrag abgeschlossen betreffs Ausführung der »conci (Quaderarbeit) per la nuova chiesa«, worunter wohl der ältere säulengetragene Vorraum zu verstehen ist (Arch. di Stato di Firenze, Conv. soppressi, SS.a Annunziata d' Arezzo, filza 18 a c. 85).

Am 1. November 1525 wird die »scialbatura (Weißtünchung) della volta lunga della chiesa« vergeben, — wobei es freilich unbestimmt bleibt, ob unter der letzteren der erwähnte Vorraum oder das Mittelschiff des daranstoßenden Langhauses zu verstehen sei (Arch. di Stato, Patrimonio ecclesiastico, Comp. della Nunziata d' Arezzo, vol. A. CLXXXVIII N.o 2 a c. 43). Die folgenden Beschlüsse deuten darauf hin, daß das letztere gemeint sei, ebenso der Umstand, daß am 24. Mai 1527 Nicc. Soggi die Ausmalung al fresco der »volta grande della chiesa« übernimmt, — ein Auftrag, der sodann am 24. November 1528 an Giov. Batt. Rosso übergeht, nachdem Soggi mit der Probemalerei, die er inzwischen ausgeführt, sich nicht die Zufriedenheit der Brüderschaft erworben hatte. Auch Rosso brachte indes die Arbeit nicht über das Stadium der Vorbereitung der Kartons (s. Vasari V, 164 und VI, 24. Der Beschluß über die Vergebung der fraglichen Malereien an Rosso findet sich im Arch. di Stato, Patrim. eccles., Comp. della Nunziata d' Arezzo, vol. A. CLXXXVIII N.o 2 a c. 65, eine Kopie des mit ihm abgeschlossenen Vertrages im Arch. di Stato Conv. soppr., SS.a Annunziata d' Arezzo filza 18 a c. 101; der Beschluß endlich betreffs der Abschätzung der von Soggi ausgeführten Probearbeit am erstangeführten Orte, c. 66v).

1530, 26 dicembre: Congregatj ecc...... obtenuto il partito dj dare principio dj fare le navate ala nostra chiesa, come n' apare rogato di Ser Michelagnielo di Cosimo lippi detto dj. (a. a. O. a c. 72). Hier handelt es sich, wie aus dem Vorhergehenden folgt, um die Seitenschiffe des Langhauses, die indes erst 16 bzw. 20 Jahre später ausgeführt wurden, wie den folgenden Vermerken zum 3. Januar 1546 und 18. Juli 1550 zu entnehmen ist (der angezogene notarielle Akt zum Beschluß vom 26. Dezember 1530 fehlt in den Protokollen des Notars Lippi).

1533, 8 maggio: Congregatj ecc... obtenuto il partito dj fare le navate di nostra chiesa (a. a. O. a c. 80v).

Congregati il priore e operai e altri fratelli de la nostra compagnia in sufiscientj numero oteno [*sic*] il partito e diputorno l' infrascritti omeni cioè Ms. pauelo bonucci, martino lombardi, jacomo Marsuppini, maricotto confini, nic.ª Spadari, Giovanni apolloni, Jac. Acholtj, m.º guglielmo muratore ch'insieme col priore e operaj cioè la metà del ufficio cioè priore e operaj questi ce [*che*] sono equestj ce verano e insiemj col vjchario e la meta de ciamatj [*chiamati*] ebeno piena autorità di mandare per M.º Andrea schultore dal Monte, e altri se bisognasse, che desino uno djsegnjo per ornare la nostra capella de la Madonna dj marmo, come piu largamente ne apare contratto per mano di Ser Michelangelo di Cosimo lippi nostro notaio per questo dì 25 ottobre 1528 [*der letzte Satz ist später hinzugefügt*].

† Jhs Adj 25 d' ottobre 1528

Congregati . . . . . [*usw. wie oben*] otenuto e vento per partito detto dj sopra dj non avere a movere la madona de le lagrime de la chapella dove ele [*ella è*] consultando e djciendo molte ragioni pro e contra di levare nostra dona e meterla al altare magiore finalmente li omjnj della Comp.ia se deliberorono e vet.º [*vietarono?*] per fave 29 nere non ostante fave sette bianche in contrario dj non muovere detta nostra donna. Ancora uensino per partito dj fare uno belo ornamento a detta Capella dove lej ène. Come piu largamente ne apare contratto per mano dj Ser michelagniolo di Cosimo lippi nostro Cancellierj.

(Arch. di Stato di Firenze, Patrimonio ecclesiastico, Compagnia della Nunziata d' Arezzo vol. A, CLXXXVIII N.º 2, Libro di Partiti dal 1491 als 1584 a c. 64r e 64v).

Auch der vorstehend angeführte Notariatsakt ist erhalten, jedoch geschieht darin Sansovinos keine Erwähnung. Er lautet:

Eisdem anno [1528] Indictione [secunda] et pontificatu [sanctissimi in xpo patris Clementis] Die uero XXV mensis ottobris [darüber steht: novembris] actum ar[etii] Instrata S. Marie allacrimarum et in sacello dce ecclie.

Conuocatis et congretatis collegialiter priore, vichario operariis et aliis hominibus societatis s. Marie annumptiate de ar[eti]º in numero sufficientj in sacello dicte ecclie citatis primo herj dictis hominibus de mandato Infrascripti prioris per Nicolaum Johannis Ganardellj numptium dce societatis et aliis seruatis seruandis deliberauerunt et deliberando ordinauerunt infrascriptam prouisionem vz. [videlicet] quod illis quibus uidetur et placet quod hymago sanctissime virginis Marie allacrimarum dicte societatis tollj et leuarj debeat de eius loco et seu altari supra quo ad pns [presens] locata est et deinde inmittj, et ponj super altare majus ecclie predicte det fabam nigram pro sic et fabam albam pro non. Que quidem prouisio et ordinatio fuit missa ad partitun inter dictos homines dicte societatis ad fabas nigras et albas et finaliter non fuit obtentus partitus quia in pisside reperte fuerunt fabe settem nigre et vigintisex albe.

Item supradicti homines ut supra collegialiter congregatj per eorum partitum obtentum inter eos per vigintiotto fabas nigras in pisside per lo sì repertas, quinque albis pro contrarium non obstantibus eligerunt et eligendo nominauerunt infrascriptos homines vz.

1546, 3 gennajo: Simili modo et forma vensero dj volere murare ala nostra chiesa la navata incominciata questa prossima primavera (a. a. O. a c. 159v).

1548, 11 novembre: Item simili modo derono autorita dj fornire le dua capelle dj la navata ingomincata (sic) nella nostra chiesa con il disegno aviato come si vede (a. a. O. a c. 181).

1550, 18 luglio: Deliberorono in tutto e per tutto farsi l' altra navata dela nostra chiesa principale in ogni miglior modo (a. a. O. a c. 197v).

Mit dem Jahre 1555 beginnen sodann die Beschlüsse über den Ausbau des Klosters; es wird also anzunehmen sein, daß dazumal die Kirche vollendet war.

Cosimum Ser Michelangeli de lippis priorem ad pns dicte societatis
Dum Jacobum Ser Bernardi de francinis
Dum Paulum Carolj de bonuciis
Martinum pierantonij de lombardis
Jacobum Maricottj de marziupinis
Jacobum Ser Michaelis dacoltis
Maricottum Lazarj de cofanis
Johannem Antonij de apollonis
Nicolam [sic] alterius Nic.[e] de spadariis et
Mag[istru][m] Guglelmum Ant.[i] de empolj
Dum Jer. berardi de berardis
. . . . . Johis de marziupinis
Bernardinum Benedictj de spadariis
Jeronimum Jacobi de albergottis
Jeronimum Ant.[i] de bonucciis et
Carolum Gregorij de borg . . . . .

quibus et duobus terziis ex eis dederunt plenam et plenissimam auctoritatem et tantum quantum habet totum Corpus dicte societatis faciendj et fierj faciendi ornamentum marmoreum siue lapidem [sic] circum circa altare super quo ad pns locata est hymago sanctissime virginis Marie allacrimarum eo modo et forma et prout et sicut supradictis hominibus et duobus tertiis ex eis in concordia videbitur et placebit. Cum facultate plenissima expendendi et erogandi omnem summam et quantitatem denariorum pro tali ornamento necessariam et oportunam de pecuniis supra dicte societatis. Hoc tamen expresse declarato quod chamerarius dicte societatis pro tempore existens teneatur et debeat soluere et numerare omnem summam pecuniarum pro talj ornamento conficiendo per appotissam supradictorum hominum sicut supra electorum seu duorum ad minus tertiorum ex eis subscriptam et aliter ad soluendum cogi non possit nec teneatur dictus chamerarius.

(Arch. di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Michelangelo di Cosimo Lippi dal 1525 al 1556, segn. L 171, ad annum et diem sine paginatione.)

Ein letztes, acht Jahre später datiertes Dokument scheint zu bezeugen, daß der vorstehende Beschluß, den Altar des wundertätigen Madonnenbildes mit einer Marmordekoration auszuschmücken, nicht verwirklicht worden sei. Denn es enthält die neuerliche Entschließung der Brüderschaft, durch den Maler G. Ant. Lappoli (Vasari VI, 5 ff.) eine Umrahmung des Altars in Holz und Vergoldung herstellen zu lassen:

Congregatj adj 31 dicembre 1536 il priore e operaj della nostra Compagnja . . . . alogorono a Giovan Antonio lapolj afare uno ornamento ala capella di nostra donna, dj pagliole (Blattgold) e legname dj nostro, dj sua fatica e merciede abbia auere duc. 15 cioe L(ire) 105 a sua colori e fatica.

(Archivio di Stato, Patrim. eccles., Compagnia dell' Annunziata d'Arezzo, vol. A, CLXXXVIII N.° 2, a c. 87.)

An Ort und Stelle ist heute nichts vorhanden, was sich als Arbeit Sansovinos oder Lappolis ansprechen ließe. Den Platz des später auf den Hochaltar der Kirche übertragenen wundertätigen Madonnenbildes in der rechts vom Chor gelegenen Kapelle nehmen jetzt drei späte, schlecht bemalte Terrakottaheilige von sehr geringem künstlerischen Werte ein, die Arbeit irgendeines talentlosen Nachfolgers oder Schülers Benedettos da Majano, vom Beginn des Cinquecento.

* * *

Zum Schluß noch einige Erläuterungen bzw. Berichtigungen zu den Nachrichten, die uns Vasari über die Arbeiten Sansovinos in seiner Heimat Montesansavino und Umgebung überliefert hat (Vasari IV, 521 u. 522). — Der Kreuzgang an S. Agostino, der jetzigen Hauptkirche des Ortes, existiert heute noch in seinem von unserm Gewährsmann hervorgehobenen trapezförmigen Grundriß. Er hat jederseits vier Arkaden mit in einfachem Mauerwerk ohne Gliederung hergestellten Archivolten, die auf einfachen dorisch-toskanischen Säulen ruhen; darüber — durch zwei Gurten und eine obere Parapettmauer getrennt — ein Obergeschoß von jederseits drei Öffnungen, deren ionische Säulchen den offenen Dachstuhl tragen (eine Seite der oberen Loggia ist jetzt zugemauert). Die Verhältnisse des anspruchslosen kleinen Bauwerks sind äußerst harmonisch, das wenige Detail an Säulen und Kapitellen sehr fein durchgebildet. — Auch die Tür »di componimento dorico« zur ehemaligen Compagnia di S. Antonio, dem jetzigen Baptisterium, links an S. Agostino angebaut, besteht noch an der Straßenfassade des fraglichen Baues über einer Freitreppe von vier Stufen. Ihre Verhältnisse sind auffallend ins breite gezogen; kanellierte dorisch-toskanische Halbsäulen tragen das Gebälk mit seinem Fries, in dem Bukranen mit Rundschildern als Ornament abwechseln. — Dagegen hat sich von dem Lettner und der Kanzel, die der Meister für S. Agostino gearbeitet haben soll, nichts erhalten. Ebenso ist von der Kapelle, die er für die Augustinermönche auf halber Höhe des Abhanges an der alten Straße gen Arezzo erbaute, heute jede Spur verschwunden.



Abb. 3. Andrea Sansovino
Statuette des h. Sebastian
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Im Palazzo municipale (ehemals Palast der Familie Del Monte) wird im Amtszimmer des Sindaco unter Glas und Rahmen — als Geschenk des in Montesansavino begüterten berühmten Altertumsforschers Comm. Gamurrini — ein beiderseits beschriebenes Folioblatt mit einem Autograph Sansovinos bewahrt. Der Meister erläutert darauf weitläufig, unter Anführung von Beispielen für dessen Gebrauch, ein von ihm erfundenes geometrisches Instrument (eine Art Astrolab), wovon er auf der Rückseite eine Zeichnung beifügt. Auf ihr findet sich außerdem auch die leichte Umrißskizze eines dorischen Tempels mit erklärenden Beischriften. Wir haben es somit

hier mit einem der »scritti di lontananze e di misure« zu tun, die Vasari von unserm Meister als Ergebnis seiner kosmographischen Studien erwähnt. Ein zweites Zeugnis für seine technische Befähigung ist uns heut nur noch in literarischer Überlieferung erhalten. In Jacopo Morellis beschreibendem Katalog der Bibliotheca Naniana findet sich eine Handschrift registriert, die Zeichnungen samt dazu gehörigen Erläuterungen mechanischer Erfindungen Lorenzos della Volpaja, des berühmten Mechanikers und Uhrenkünstlers zur Zeit Lorenzos de' Medici, sowie seiner beiden Söhne enthielt. Im Anhang waren auch Kopien von Zeichnungen gleicher Art von anderen Meistern (Jacopo Sansovino, Buoninsegni, Leonardo) mitgeteilt und unter diesen befand sich auch ein Blatt von unserem Andrea, darstellend »una sega posta sull' acqua, ch' egli fece nel Portogallo per segare uno quadro di diaspro, ma con poco buon esito.«[1]) Ob der letztere Umstand auf der Zeichnung selbst bemerkt oder woher er dem Herausgeber Morelli bekannt geworden war, entzieht sich der Feststellung.

Die beiden Häuser, die Vasari als Arbeiten Sansovinos anführt — sein eigenes Haus in Montesansavino und das später von Cesalpino bewohnte in Arezzo — sind ganz einfache, anspruchslose Nutzbauten, die vom künstlerischen Standpunkt keine Beachtung verdienen, wie sie in so hohem Maße der prächtigen Loggia der Del Monte (Phot. Alinari N.º 10356) zukommt, die Andrea dem Familienpalast gegenüber in Montesansavino, wohl in der Zeit der vollen Reife seines Talentes, errichtete.[2])

Am selben Orte befindet sich an dem Palaste, der die Ecke der Piazza Jatra und des Corso Sangallo bildet, ein kleines Marmortabernakel mit einer Statuette der Madonna mit Kind (stehend dargestellt). Das graziöse Bildwerk trägt alle Merkmale der Kunstweise Sansovinos aus seiner Loretaner Epoche an sich, so daß wir nicht anstehen, es für eine Arbeit seiner letzten Zeit anzusprechen.

Als eine Schöpfung der gleichen Epoche, ja geradezu als letztes Werk des Meisters führt Vasari eine lebensgroße Tonstatue des hl. Rochus an: er soll sie für einen ihm befreundeten deutschen Priester verfertigt haben, der sie sodann in der Kirche von Battifolle aufstellen ließ. Tatsächlich ist sie auch noch heute in der Pieve S. Quirico des etwa vier Miglien südwestlich von Arezzo im Val di Chiana gelegenen Dörfchens dieses Namens vorhanden und steht dort im Rufe besonderer Wundertätigkeit. Nur bedürfen die Angaben des Aretiners über sie in wesentlichen Punkten der Berichtigung. Sie ist nicht aus Ton modelliert, sondern in Holz geschnitzt;[3]) nicht lebensgroß, sondern nur etwa ein Meter hoch und kann keinesfalls die letzte Arbeit unseres Helden gewesen sein. Im Gegenteil trägt sie ganz deutlich und unverkennbar große Stilanalogie mit dessen zwei Heiligengestalten am Sakramentsaltar von S. Spirito zur Schau, und muß somit in die Zeit vor dem Aufenthalt in Portugal gesetzt werden. An Energie der Charakteristik, Sicherheit der Pose und treffend individualisiertem physiognomischen Ausdruck ist sie dem etwas schwächlichen hl. Rochus am Altar in S. Chiara weit überlegen. Ihre Wirkung wird durch die gute, wohl moderne, aber auf Grund der alten Bemalung diskret erneute Polychromie wesentlich gehoben. Die fein gebaute, zierliche Gestalt steht in leicht bewegtem Kontrapost da; das kurze Pilger-

[1]) I Codici manoscritti volgari della Libreria Naniana, riferiti da Jacopo Morelli. Venezia 1776 a pag. 14 e 15. Über Volpaja vgl. Vasari II, 593 nota 1 †.

[2]) Urkundliche Zeugnisse für seine Autorschaft sind nicht vorhanden — selbst Vasari schweigt darüber; die Zuschreibung gründet sich auf die Stilanalogie mit seinen Florentiner Schöpfungen — namentlich dem Altar in S. Spirito.

[3]) Dafür, daß dies nicht die einzige Holzskulptur Andreas war, besitzen wir das Zeugnis Vasaris (IV, 513 und dazu 514 nota 1 †).

gewand läßt die Schenkel nackt; die Linke stützt sich auf das etwas erhobene linke Bein, indem sie zugleich das Gewand von der Pestbeule wegzieht, während die Rechte den Pilgerstab trägt. Alles in allem genommen ist es die liebenswürdigste, von seinem späteren Manierismus noch völlig freie Produktion des Meisters, die sich in der ärmlichen Dorfkirche birgt, den Blicken der wenigen Besucher des entlegenen Ortes noch besonders durch einen nur den nachdrücklichsten Bemühungen weichenden Vorhang entzogen.[4])

Endlich erwähnt Vasari in der Vita Filippino Lippis (III, 466) noch einer Statue des hl. Antonius Abbas von der Hand Sansovinos, ohne ihrer dann in der Biographie des Künstlers weiter zu gedenken. Sie war für die Kirche des Olivetanerklosters S. Ponziano zu Lucca verfertigt worden, wo sie bis zur Säkularisation des Klosters im Jahre 1804 sich befand.[1]) Dazumal wurde sie in die Kirche S. Andrea übertragen — so zum mindesten lautet die Überlieferung an Ort und Stelle[2]) — und steht dort noch heute in einer verdeckten Nische am Altar der rechten Wand. Sie ist etwa dreiviertel lebensgroß, in Holz geschnitzt, und hat die gute alte Bemalung unversehrt bewahrt. Die stilistische Analyse des Werkes ergibt indes, daß es keineswegs Andrea Sansovino, sondern vielmehr sehr wahrscheinlich Baccio da Montelupo angehört. Die steife Attitüde, ohne den für Andrea charakteristischen Kontrapost; die oberflächliche Modellierung der Hände und Füße, die kleinlichen Gesichtszüge mit dem weinerlichen schmalen Munde und dem vortretenden Kinn, von dem ein sorgfältig gekämmter Theaterbart herabwallt, haben viel Analogie mit Baccios Evangelisten Johannes an Or. S. Michele — dagegen nichts von den männlichen Typen Sansovinos. Auch das etwas öde Motiv im Faltenwurf des Mantels mit dem krausen Selbband entspricht nicht der »Ricerchatezza« Andreas. Endlich widerstreben der Krückenstock mit dem Glöckchen in der Rechten, das aufgeschlagene Psalmbuch mit seiner gotischen Schrift in der Linken und namentlich das Ferkel zu Füßen des Heiligen sowohl dem Geschmack als dem Monumentalitätsdrang unseres Meisters. — Die Existenz eines Werkes der Holzskulptur von Baccios Hand in Lucca dagegen erklärt sich ganz natürlich; berichtet doch Vasari (IV, 541), er habe daselbst während eines längeren Aufenthaltes einige Bildwerke geschaffen, und ist uns doch die Tätigkeit des Meisters als Holzbildhauer auch sonst bezeugt.[3])

[1]) Von einem glasierten Altarwerk in S. Francesco zu Montalcino, das urkundlich als Sansovinos Arbeit bezeugt sein soll, haben wir nur durch eine mündliche Mitteilung G. Caroccis Kenntnis erlangt, ohne das Werk selbst gesehen zu haben.

[2]) Als dort vorhanden wird sie an den alten Guiden registriert. Vgl. Marchio, Il forrestiere informato delle cose di Lucca, ivi 1721 pag. 282: Il famoso Sansovino pose nella nicchia vicina all' altar maggiore in S. Ponziano la statua di Sant' Antonio da lui medesimo scolpita in legno. Tom. Trenta, Guida pel forestiere per la città e il contado di Lucca, ivi 1820 pag. 105: In S. Ponziano fra il secondo e terzo altare a destra in una nicchia vedevasi una statua bella di S. Antonio Ab. in legno del Sansovino, di cui parla il Vasari nella Parte II pag. 494 delle sue vite, ora assai maltrattata dal tempo.

[3]) Ihr folgt auch die neueste Guida von Enrico Ridolfi, Lucca 1899, S. 155: Chiesa di S. Andrea. Sopra l' altare a destra, in uno sfondo a guisa di custodia, è una statuetta in legno colorito, rappresentante S. Antonio Abbate, ed essendo opera del sec. XVI°, scolpita con bello stile, fa sospettare possa essere quella di Jacopo [richtiger Andrea] Sansovino, che un tempo vedevasi in S. Ponziano.

[4]) Vgl. was Vasari am eben angeführten Orte darüber berichtet, sowie die urkundlichen Belege, die wir in der Rivista d'Arte (I, 67 ff.) diesbezüglich veröffentlicht haben. — Zwei andere, in die gleiche Kategorie gehörende Werke Baccios glauben wir in den halblebensgroßen Holzstatuetten der HH. Petrus und Paulus zu erkennen, die den ersten Altar rechts in S. Agostino zu Anghiari schmücken.

* * *

CHRONOLOGISCHER PROSPEKT DES LEBENS UND DER WERKE SANSOVINOS

1460. Andrea wird seinem Vater Niccolò di Domenico di Muccio oder de Contucci in Monte Sansavino geboren (Vasari IV, 510).

1490. Er erhält die Summe von 45 Lire 10 Soldi für Arbeiten, die er in der Sakristei von S. Spirito ausgeführt (vgl. oben S. 82 Anm. 2).

1490. Vor diesem Zeitpunkt liefert er die drei Tonstatuen und die Predellareliefs für den Altar des hl. Lorenzo in S. Agata zu Monte Sansavino (jetzt in S. Chiara), den Sakramentsschrein für S. Margherita a Montici sowie den Altar der Sakramentskapelle in S. Spirito zu Florenz.

1491, 5. Januar. Er ist Mitglied der Kommission, welche die Entwürfe für die Domfassade zu beurteilen hat (Vasari IV, 308).

1491, 13. Februar. Er läßt sich in die Zunft der Maestri di pietra e legname aufnehmen.[1]

1491. Wohl noch in diesem oder zu Beginn des nächsten Jahres folgt er einem auf Lorenzos de Medici Empfehlung an ihn ergangenen Ruf des Königs von Portugal und bleibt in jenem Lande bis zum Jahre 1500 oder 1501.[2]

1502. Andrea liefert den nach seinem Entwurf nur von Gehilfenhand ausgeführten Taufbrunnen für das Baptisterium zu Volterra.[3]

---

[1]) Arch. di Stato, Matricola dell' Arte de' Maestri di pietra e legname dal 1385 al 1516, Inv. N.o 2 fol. 164v: die 13 febraio 1490, Andreas nicolaj dmci [*dominici*] scalpellator demonte ad scm sabinum matriculavit se dicta die pro civitate. Im Rechnungsbuch der Zunft, dem sogenannten Campione, bezeichnet als Matricole dell' Arte de' Maestri dal 1465 al 1522, Invent. N.o 4 finden sich sodann die Beiträge Andreas wie folgt verzeichnet:

fol. 300v. Andrea djnico didomenico scarpellatore dalmonte asansavino dedare adj 13 difebr. 1490 Ll. XXIIIJ perla sua matricola . . . . Ll. XXIIIJ
eperlesue tasse dellanno 1490. 91. 92. 93 e 1494 . . . . Ll. IIJ
E perlasua tassa dellanno 1495 . . . . Ll. — ſs. XIJ
Eper latassa dellanno 1496. 1497 . . . . Ll. 1 ſs. IIIJ
Eperlanno 1498. 99. 1500. 1501. 1502. 1503. . . . . Ll. IIJ ſs. XIJ

fol. 301r. Andrea dinicholo chontrascritto de avere adi IJ dimarzo 1490 Ll. due recho pacino per parte e principio disua matrichola ricev[*ute*] dibonaiuto beni nostro cham[*erleng*]o . . . . Ll. IJ ſs. —
E deavere adi XXIIIJ difebraio 1491 ſs. ventuno recho pacino autj dj Nofrj romolj. Ll. 1 ſs. 1

[2]) Von den durch Vasari als dort entstanden angeführten Arbeiten Sansovinos läßt sich — mit einer Ausnahme — keine mehr sicher identifizieren. Die in dieser Richtung unternommenen Versuche Alb. Haupts (Baukunst der Renaissance in Portugal, 1890) und Th. Rogges (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. Bd. VII, 280) werden von J. de Vasconcellos (Eitelbergers Quellenschriften, N. F. Bd. IX: Francesco de Hollanda, Wien 1899, S. CXLVI ff.) widerlegt. Jene einzige Ausnahme, das Modell zum Schlachtenrelief von Arzilla (Vasari IV, 514 n. 1†) wurde in der Vente Castellani vom portugiesischen Prinzregenten Don Fernando erworben und muß sich seit dessen Tode (1895) im Besitz seiner Erben befinden.

[3]) Die sorgfältig gearbeitete Guida di Volterra vom Jahre 1832 beruft sich (S. 191) bei der Zuweisung dieses Werkes an Andrea auf urkundliche Zeugnisse dafür im Stadtarchiv, ohne sie jedoch mitzuteilen. Der Stil der vier sitzenden Tugenden in Hochrelief, die dessen Felder füllen, läßt keinen Zweifel an seiner Mitwirkung bei dessen Ausführung. [G. Leoncini] Illustrazione della Cattedrale di Volterra, Siena 1869, pag. 115, sagt darüber: La vasca batte-

1502, 28. April. Die Arte de' Mercatanti überträgt Sansovino die Ausführung der Gruppe der Taufe Christi am Baptisterium S. Giovanni.[1])

1504, 13. Januar. Andrea erhält durch Vermittelung der Dieci di Balìa die Erlaubnis, die von ihm für die Täuferkapelle des Domes zu Genua in Florenz gearbeiteten Statuen der Madonna und Johannes des Täufers nach Pisa zu überführen, woher sie dann nach Genua verschifft werden sollen. Vgl. Gaye II, 62; andere Urkunden, die sich auf diese Angelegenheit beziehen, veröffentlicht Alizeri, Notizie dei Professori del disegno in Liguria, Genova 1873—1881. Vom 22. Januar 1504 datiert ein Schreiben der Governatoren von Genua an die Signorie von Pisa, worin sie für den gewährten Salvakondukt danken und zugleich um Erlaß des Durchgangszolles, den die Pisaner auf die beiden Statuen gelegt hatten, ersuchen (a. a. O. vol. 4 pag. 271 nota 1). Die Stelle des Schreibens: »ut [Andreas de Monte Sancto Sevino] tuto ad nos conducere possit Imagines duas marmoreas« ist eine Bestätigung für die durch das folgende Regest vom 25. Januar 1504 festgelegte Tatsache, daß der Meister seine Arbeit selbst nach Genua brachte. — Ein zweites Schreiben vom gleichen Datum, das die Governatoren an ihren Kommissar zu Pisa, David Grillo, richten, trägt diesem auf, bei der Signorie den Erlaß des Zolles zu erwirken (a. a. O. pag. 272 nota 1).

1504, 25. Januar. Andrea kann als Mitglied der zur Bestimmung des Aufstellungsortes von Michelangelos Davidstatue ernannten Kommission sein Gutachten nicht abgeben, weil er sich zur Zeit ihres Zusammentritts in Genua befindet.[2])

1504. Sansovino führt das Grabmal des am 22. Juli dieses Jahres zu Rom verstorbenen Pietro Menzi aus Vicenza, Bischofs von Cesena und Auditors der päpstlichen Kammer für S. Maria in Araceli aus.[3])

1504, 30. Dezember. Die Operarii von S. Maria del Fiore beauftragen Andrea mit der Ausführung eines Hostientabernakels für den Hochaltar des Domes (s. das betreffende Dokument oben S. 86).

1505, 18. Januar. Er wird für das dazu gelieferte Modell mit 42 Lire bezahlt (s. a. a. O.).

1505, 31. Januar. Die Konsuln der Arte de' Mercatanti beschließen über Ersuchen Sansovinos, ihm für die Arbeit an der noch immer nicht vollendeten Gruppe

---

simale del Sansovino stette negletta fino al 1828 in una stanza ad uso di arsenale, di dove la trassel' operajo Cav. Contugi, e ne era stata tolta nel 1772 la piccola statua del S. Giovanni per collocarla sopra la pila dell' acqua santa che è a presso la porta della canonica in Cattedrale. Die hier erwähnte Statuette des Täufers könnte wohl ihrem Stil nach eine (selbständige) Arbeit des Gehilfen sein, der den Taufbrunnen ausführte. Allein es ist nicht abzusehen, wo sie an diesem ihre Stelle gefunden haben könnte, da dessen beträchtliche Weite die Existenz eines Marmordeckels, als dessen Krönung sie hätte dienen können, absolut ausschließt.

[1]) Die betreffende Urkunde ist abgedruckt in Milanesi, Sulla storia dell' Arte toscana scritti vari, Siena 1873, pag. 250 ff. Vgl. auch Vasari VI, 625.

[2]) Siehe den Wortlaut der betreffenden Urkunde bei Gaye II, 454 ff. und — vollständiger und korrekter — bei G. Milanesi, Le Lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, pag. 620 nota 1.

[3]) Siehe Gaet. Marini, Archiatri pontificii, Roma 1784 I, 273 c. Das Datum der Errichtung ist durch die Inschrift (Soror infelicissima posuit MDIIII) verbürgt, die Autorschaft Andreas durch die überaus enge Verwandtschaft des Figürlichen mit den entsprechenden Gestalten am zwei Jahre jüngeren Grabmal Ascanio Sforzas. Nur ist an diesem die Ausführung viel detaillierter und künstlerisch geläuterter (vgl. Burckhardts treffendes Urteil über das Araceligrab im Cicerone, 9. Aufl. II, 519b).

der Taufe Christi (s. oben zum 28. April 1502) zu den bereits empfangenen 80 weitere 50 Goldgulden in Monatsraten von 5 Gulden unter der Bedingung zu zu zahlen, daß er sich verpflichte, die Arbeit binnen zehn Monaten fertig zu stellen (die betreffende Resolution ist abgedruckt an der in Anm. 1 S. 97 angegebenen Stelle).[1])

1505, 28. Mai. Nach dem an diesem Tage erfolgten Tode des Kardinals Ascanio Sforza übernimmt Sansovino im Auftrage Julius' II. die Ausführung seines Grabmals, und zwei Jahre darauf die des Monuments für Girolamo Basso-Rovere (gest. 1507), beide im Chor von S. Maria del Popolo.[2])

1505, 6. Dezember. Sansovino schließt in Spezzia mit dem Barkenbesitzer Bart. Ventura aus Portovenere einen Vertrag betreffs Verfrachtung von 25—30 Ladungen Marmors (zu 1500 Pfund) aus Avenza, dem Hafen von Carrara, nach Rom. Und zwar soll der Transport unverzüglich beginnen. Siehe im Anhang Urkunde I.

1505, 28. Dezember. Julius II. stellt Sansovino einen Geleitsbrief aus zur Überführung von Marmorblöcken für das vorerwähnte Denkmal von Carrara nach Rom.[3])

1508, 4. April. Mittels Teilungsurkunde von diesem Datum überträgt der Vater Andreas seinen Besitz an seine beiden Söhne, wobei jedem derselben ein Haus und mehrere Grundstücke zufallen.[4])

1509. In diesem und den folgenden Jahren mögen die beiden Madonnenstatuen über den Portalen von S. Maria in Augusta an der Ripetta und S. Maria dell' Anima in Rom entstanden sein, die Andrea jüngst zugeteilt worden sind.[5])

1511. Aus diesem Jahre, oder einem der folgenden stammt das marmorne Medaillonporträt des Kardinals Antonio Ciocchi del Monte (1461—1533), das 1877 aus dem Familienpalast zu Monte Sansovino für das Berliner Museum erworben wurde. Vasari führt es (VII, 497) als mutmaßliche Arbeit Jacopo Sansovinos an; seinem Stile nach gehört es aber viel eher dessen Lehrer Andrea an.[6])

1511. Nach diesem Zeitpunkt, vielleicht auch erst um die zwanziger Jahre, lieferte Andrea den Entwurf zu dem Palast, den sich der Kardinal Ant. del Monte in seiner Vigna (vor Porta del Popolo, an der Straße, die zur Villa di Papa Giulio abzweigt gelegen) erbauen ließ.[7])

---

[1]) Wegen seiner Berufung nach Rom konnte der Meister der eingegangenen Verpflichtung nicht Genüge leisten. Die Gruppe wurde in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts von Vinc. Danti vollendet.

[2]) Beide Grabmäler waren 1509 vollendet, denn Albertini führt sie in seinem Mitte 1509 im Manuskript abgeschlossenen Opusculum de mirabilibus novae urbis Roma schon auf. Die darauf verzeichneten Jahre 1505 und 1507 bezeichnen die betreffenden Todesdaten und zugleich den Beginn der Arbeiten. Die Sammlung der Uffizien bewahrt unter Nr. 666 einen von der Ausführung abweichenden Entwurf Sansovinos für das Sforzadenkmal.

[3]) Siehe die betreffende Urkunde im Anhang unter Nr. II.

[4]) Siehe im Anhang Nr. III.

[5]) L' Arte III, 242. Ob für die erstere nicht des Meisters Schüler Jacopo Sansovino eher in Betracht kommt? Vgl. Cicerone, 9. Aufl. II, 531b.

[6]) Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 289ff. Das Relief (0,59 m im Durchmesser) trägt die Inschrift: A. Dyon. Car. S. Praxed. Eps. Papien.; es kann also nicht vor 1511, dem Jahre, da Del Monte zu diesen beiden Würden gelangte (s. Ciacconio III, 291), entstanden sein. Dem Alter des Dargestellten nach möchte dessen Entstehung eher um einige Jahre vorzurücken sein.

[7]) Vasari VII, 497 teilt den Bau Jacopo Sansovino zu. Allein er weicht dem Stil nach so sehr von dessen authentischen römischen Schöpfungen (S. Marcello, Pal. Niccolini)

1512. Die von Sansovino für Johann Goritz gemeißelte Gruppe der Madonna selbdritt wird in S. Agostino zu Rom auf dem Altar seiner Kapelle aufgestellt.[1])

1512, 28. Juni. Die Operai von S. Maria del Fiore vergeben an den zur Zeit noch in Rom abwesenden Meister die Statuen der Apostel Taddeus und Mathias für den Dom; der Auftrag kommt indes nicht zur Ausführung (s. oben S. 88ff.).

1513, 22. Juni. Unter diesem Datum erläßt Leo X. ein Breve, wodurch Andrea zum »Capo e Maestro generale della fabbrica Loretana e dell' opera di scultura per l' ornamento della Santa Casa« ernannt wird, an Stelle des im Mai 1512 verstorbenen Giancristoforo Romano.[2])

1513—1516. In diesen Jahren wurde für Giuliano Medici, den Bruder Leos X. und Gonfaloniere der hl. römischen Kirche der Palast auf Piazza de' Caprettari zu Rom gebaut, der seither in den Besitz der Lante übergegangen ist. Für dessen Entwurf kommt am ehesten Sansovino in Betracht (s. Cicerone, 9. Aufl. II, 284c).

1514. Andrea führt in Loreto Arbeiten zur Sicherung der in ihrer Stabilität bedrohten Domkuppel aus (Gianuizzi, a. a. O. pag. 16). Vielleicht wird auch der Palazzo Apostolico nach Bramantes Entwurf schon während der Jahre begonnen, in denen Andrea den Bauten zu Loreto vorstand (Cicerone, 9. Aufl. II, 272b und 284a).

1516, 30. Oktober. Andrea vermählt sich in Monte Sansavino mit Marietta di G. Battista Veltroni (Vasari IV, 527), vielleicht einer Schwester des Malers Stefano Veltroni.[3])

1519, Juli. Er wird aus Loreto von der Stadtverwaltung nach Jesi berufen, um den Entwurf für die Hofloggien im Palazzo del Comune zu geben, die danach von Giovanni di Gabriele da Como ausgeführt werden.[4])

1520. Er gibt das Amt des Dombaumeisters zu Loreto an M.° Christoforo di Simone Resse (oder Reseccus) aus Imola ab, und behält nur die Leitung der Arbeiten an der Casa Santa.[5])

1520. Ob ihm der Auferstandene am Grabmal des in diesem Jahre verstorbenen Lodovico Grato Margani in S. Maria Araceli zu Rom angehört (wie Burkhardt im Cicerone, 3. Aufl. S. 695, 6 annimmt), ist zweifelhaft.

---

ab, daß wir eine Verwechslung des Schülers mit seinem Meister anzunehmen geneigt sind. Überdies legen die nahen Beziehungen zwischen dem Kardinal und dessen Landsmann Andrea die Vermutung nahe, er werde sich ihn zum Architekten erwählt haben. Vgl. Raff. Erculei, La Villa di Giulio III in der Nuova Antologia 1890, vol. II pag. 83 e segue.; dort sind S. 86 und 102 auch wertvolle Notizen über den Bau des Kardinals del Monte enthalten.

[1]) Ihr Sockel trägt die Inschrift: Jesu Deo Deoq. Filio Matri Virgini Annae Aviae Maternae Jo: Coricius Ex Germanis Lucumburg. Prot. Apost. DDD. Perpetuo Sacrificio Dotem Vasa Vestes Tribuit 1512.

[2]) P. Gianuizzi, La chiesa di S. Maria di Loreto. Estratto dalla Rassegna Italiana del 15 sett. 1884. Roma, pag. 16. Dort findet sich wohl der Wortlaut des Breves nicht mitgeteilt, bei der absoluten Glaubwürdigkeit des Autors in Sachen der Loretaner Basilika ist aber an der Richtigkeit seiner Angabe nicht zu zweifeln.

[3]) Siehe den Heiratsvertrag im Anhang, unter Nr. IV. Vgl. Vasari VI, 217.

[4]) A. Gianandrea, Il Palazzo del Comune di Jesi, Jesi 1887 pag. 29:

M.° Andreae architeptori aedium divae Mariae lauretanae pro mercede, quia venit ad populi animorum quietationem visum reclaustrum palatii reformandum, florenos quatuor, bolonenos viginti sex.

Magistro architeptori aedium divae Mariae lauretanae pro designis seu figuribus columnarum in reclaustro palatii faciendarum, pro sua mercede aureos duos, videlicet flor. quatuor, bolon. octo.

[5]) Vogel, De Ecclesia Recanatensi et Lauretana Commentarius historicus. Recineti 1859, T. I pag. 313.

1521. Er wird nochmals nach Jesi berufen, um die Zeichnungen für die Türme der dazumal in Wiederherstellung begriffenen Stadtmauer zu liefern.[1])

1523. Er vollendet das große Relief der Verkündigung an der Casa Santa zu Loreto, wofür er mit 525 Dukaten entlohnt wird.[2])

1523, 17. April. Nach einem von Sansovino gelieferten Entwurf wird der Kreuzgang von S. Agostino zu Monte Sansavino zur Ausführung an Domenico di Nanni und dessen Sohn vergeben (Vasari IV, 521 nota 2†).

1524, 1. Januar. Andrea trägt in einem Schreiben dieses Datums aus Loreto Michelangelo seine Dienste bei der Ausführung der von ihm in Florenz unternommenen Arbeiten (Biblioteca Laurenziana und Mediceerkapelle) an.[3])

1524 (nach U. Pasqui, Guida di Arezzo pag. 55 erst 1525). Andrea gibt den Entwurf für die zum Dom von Arezzo führende Freitreppe (Vasari IV, 522 nota 3).

1526. Er vollendet das Relief der Anbetung der Hirten zum gleichen Preis von 525 Dukaten, wie die Verkündigung.[4])

1526, Juni. Er gibt die Arbeit an der Casa Santa ab und verläßt Loreto.[5])

1528, 29. September. Er wird mit der Ausarbeitung eines Entwurfs für die Kapelle (oder den Altar) der Madonna delle Lagrime in der Kirche SS. Annunziata zu Arezzo beauftragt (s. oben S. 90ff.).

1529. Er stirbt in seiner Heimat Monte Sansavino (Vasari IV, 522).[6])

---

[1]) A. Gianandrea, a. a. O. S. 30.

[2]) Silvio Serragli, La Santa Casa abbellita, Loreto 1616, parte II cap. 9.

[3]) Der Brief wurde aus dem Archiv der Casa Buonarroti in Pini e Milanesi, Scrittura d'artisti zuerst veröffentlicht. Sein Wortlaut ist folgender:

A dì primo gennaio 1524.

Charisimo micelagnolo salute. questa per dirui esendo io aroma come voj sapete, la sera dipaschua a ore 2 dinote parlaj colpapa assaj dilungo dele fabriche daloreto, dipoi siparlo deleopere cheuoj auete afare p[*er*] S.ua S.ta infiorenza, io glidisi che io uaueuo parlato che eldesiderjo mjo era deripatriarmi et che quando auoj fusse accetto elmjo seruire indette opere io seruirei uolontierj fedelmente attutte le cose uoj mjcomandase et questo e p[*er*]che io sempre ueo [*vi ho*] amato, aqueste parole S.ua S.ta midise che uoj gliauata [*sic*] parlato bene dime et dise che narebe piacere assaj che io me conuenise coneso uoj atale cosa et ancora dise uelo fara asapere et ancora S.ua S.ta mjpose io uene iscrivese e cosi io ueloscriuo inquesta lauoglia mia, apreso caro mio micelagnolo uoi sapete, et conoscete lamia sufizienza et quanto io uaglio et cosi io meofero afare tanto quanto auoj sira dipiacere, nonaltro sempre auoj mjracomando et adio siate [*raccomandato*]

[*a tergo*:] Alo isselente scultore michelagnolo in fiorenza — V.o Andrea dalmonte asanso ujno a Loreto

Da eine Antwort Michelangelos nicht erfolgte, wiederholte Andrea in einem zweiten Schreiben vom 2. März des gleichen Jahres, und nochmals in einem dritten vom 5. Dezember sein Anliegen, ohne indes den auf seine Selbständigkeit eifersüchtigen Meister zu einer Äußerung bewegen zu können (vgl. C. Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo. Berlin 1899, S. 203).

[4]) S. Seragli a. a. O.

[5]) P. Gianuizzi, a. a. O. S. 17. Die von Andrea unvollendet zurückgelassenen Reliefs der Geburt, der Vermählung und des Todes Mariae sowie der Anbetung der Könige, ferner die Figuren der Propheten und Sibyllen wurden in der Folge von seinen dortigen Mitarbeitern vollendet (s. Vasari und Serragli a. a. O.).

[6]) Am 2. März 1529 war Andrea noch am Leben, wie ein an diesem Tage durch ihn abgeschlossener Güterkauf bezeugt (Arch. di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Luca Zinetti dal 1522 al 1533, segn. Z, 54 a c. 121). Sein Testament ist in den Akten der Notare von Monte Sansavino nicht aufzufinden.

ANHANG

I. VERTRAG ZWISCHEN ANDREA SANSOVINO UND DEM BARKENBESITZER BART. VENTURA BETREFFS VERFRACHTUNG VON MARMOR AUS DEM HAFEN VON AVENZA NACH ROM

Instrumentum naulixamenti [*noleggio*] inter andream nicolai de monte sancti sauini de roma et bartholomeum venturam.

In nomine domini amen anno a nativitate eiusdem MDquinto Indictione VI^a^ secundum Spedie [*Spezzia*] diocesis lunensis et sarzanensis cursum die vero VI^a^ decembris sabatti hora vesperis.

Ad infrascriptum instrumentum et infrascriptam naulixationem pacta et obligationes pervenerunt et pervenisse fatentur partes infrascripte et sic tacite et contente fuerunt et sunt, videlicet.

Andreas nicolai de monte sancti savini sculptor marmorum in ripa romana omni meliori modo iure via et forma quibus melius potuit et potest naulixavit et naulixat cum bartholomeo ventura De portuveneris in eius sagitea [*sagitta, Barke*] sive galeono [*galleone, Galione*] carratas viginti quinque usque in triginta marmorum de libris mille quingentis in pondere pro cuiuslibet carrata et de petiis duobus tribus quatuor vel quinque ad minus pro singula carata preter carratas tres de petio uno pro singula carata consignandorum per ipsum nicolaum [*sic*] intra diem martis proxime venturi ad tardius in plagia laventie [*Avenza, der Hafen für Carrara*] ad carricum iuxta solitum illius loci carricandi pro parte spectante ipsi nicolao [*sic*] pro viagio presenti fiendo cum primo bono tempore hoc est intra diem martis proxime venturi pro roma in ripa huius civitatis rome discarricandi pro mercede naulo et satisfactione ipsorum marmorum caricandorum et defferendorum et nauicandorum pro dicto loco Rippe seu plagie dare et solvere promisit dictus andreas dicto bartholomeo presenti subito postquam dicti marmores fuerint discarricati in dicta Ripa seu plagia carlinos sedecim papales pro singula carrata ponderis laventie differende sine exceptione at questione aliqua.

Et versa vice dictus bartholomeus per se et suos heredes promisit et convenit eidem andree nicolai presenti ect. infra diem martis proxime venturi ad tardius salvo iusto impedimento accedere ad dictum carricum cum dicto suo galeono ad plagiam lauentie et in eo carricare dicti [*sic*] marmores utsupra consignandos per dictum Andream iuxta solitum allius loci et postea cum primo bono et tranquillo tempore et mari in eo loco cum dicto galeono recedere recto tramitte navigando ad idem locum rippe romane et dictos marmores discarricare et consignare ipsi andree pro illa mercede et naulo utsupra convento a predicto andrea promisso.

Acto tamen ex pacto quod si aliquo casu dictus bartholomeus cum dicto galeono infra dictam diem martis proxime venturi essendo bonum tempus et tranquillo mare accedere non posset intelligatur presens instrumentum non valere et quilibet in sua potestate etc. . . . .

Que omnia etc. Sub pena ducatorum quinquaginta auri et in auro aufferendorum a parte contrafacente et aplicandorum parti observanti etc. . . . .

Et voluerunt dicte partes ex pacto inter eos convento et inito de acordio quod pars contrafaciens vel utsupra non observans possit et valeat ad requisitionem simplicem partis observantis conveniri citari et arrestari realiter et personaliter Rome pissis spedie

Janue mediolani florentie neapolis et ubique locorum tam coram ecclesiastico foro quam seculari ubi inventa capta et arrestata seu conventa fuerit etc.

Actum spedie in scanio [*scanno, Bureau*] inferiori domus mei notarij infrascripti presentibus gregorio quondam Johannis dicto bataglia de puteo de virguleta et antonio andrea scalioni ambobus de spedia ad hoc vocatis et rogatis.

(Archivio Comunale di Spezzia, Contratti Notarili, Protocolli di Paolo Ambrosini, anno 1505, a c. 347.)[1])

II. GELEITSBRIEF PAPST JULIUS' II., BETREFFEND DEN TRANSPORT DES MARMORMATERIALS FÜR DAS GRABMAL ASCANIO SFORZAS IN S. MARIA DEL POPOLO

Julius papa IIˢ Universis et singulis ad quos presentes perventes [*sic*] pervenerint salutem etc. Cum dilectus filius Andreas de Monte sancti Savini faber statuarius nonnulla marmora de nostra commissione ad almam urbem nostram sit devecturus, Nos cupientes tam ipsum Andream quam patronos et nautas navium quibus illa vehuntur tutum et securum iter peragere posse ac plena ubique securitate gaudere, devotionem vestram et vestrum singulos hortamur in domino, subditis vero nostris et gentium armigerarum capitaneis ac ductoribus naviumque prefectis expresse precipiendo mandamus, quatenus pro nostra et apostolice Sedis reverentia eundem Andream cum patronis nautisque predictis per omnes portus stationes terras et passus tute libere et absque ullo reali vel personali impedimento transire permittatis nullumque eis in persona vel bonis [*dies Wort ist durchstrichen*] rebus iniuriam aut offensam inferri sinatis, sed potius de scorta et salvo conductu, si opus fuerit et requirendum duxerint, ita benigne provideatis, ut vestra exinde devotio apud nos et ipsam sedem merito valeat commendari. Dat[*um*] ut infra [*d. h. Rome die XXVIII Decembris MDVI. Pontificatus nostri anno tertio*].

(Archivio Vaticano, Armadio XXXIX tom. 22, Julii II Brevium tom. I, fol. 439ᵗ.)[2])

III. TEILUNGSINSTRUMENT DES VERMÖGENS NICCOLÒ SANSOVINOS UNTER SEINE BEIDEN SÖHNE PIERO UND ANDREA

In dei nomine amen Anno dn̅i n̅ri yh̅u xp̅i ab eiusdem salutifera Incarnatione millo̅ qnge̅tesimo octavo indict. xj die vero quarta Aprilis. Actum in Castro Montis sancti savinj et in domo infrascripti nicholaj pn̅tibus Jacobo franc.ⁱ Jac.ⁱ nicolaj Joanne baptista nicolaj xp̅imj et Simontadeo Dominicj de Veltronibus omnibus de monte predicto testibus.

Pateat ecc. qualiter Constitutus Coram me Brandio̅ notario et testibus suprascriptis Prudens vir Nicholaus menchi muccj demonte s. sauini predicto et volens sua bona

[1]) Veröffentlicht von U. Mazzini im Giornale storico e letterario della Liguria, La Spezzia 1904, Anno V pag. 439.

[2]) Kunde von diesem Breve gab zuerst A. Jahn, Notizie artistiche dall' Archivio segreto Vaticano, veröffentlicht im Archivio storico italiano, III. Serie, vol. 6 parte Iª pag. 180. Er datierte dasselbe unrichtig um ein Jahr voraus, indem er keine Rücksicht darauf nahm, daß in der päpstlichen Kanzlei der Jahresanfang vom 25. Dezember an gerechnet wurde. Übrigens läßt in unserm Falle die Bestimmung: »pontificatus nostri anno tertio« keinen Zweifel zu, da das dritte Regierungsjahr Julius' II. die Zeit vom November 1505 bis November 1906 umfaßt. In seinem vollen Wortlaut wird das Breve hier zum erstenmal mitgeteilt.

inter istos suos filios diuidere et sortiri, ne post eum aliquod scandalum seu questio oriatur seu oriri possit dicta et ista bona tam stabilia quam mobilia diuisit sortitus est et declarauit uoluit et jussit partibus dictis ut infra fienda suos istos filios fore et esse Contentos, et etiam reddidit nominauit et consignauit magistro Andree uni dictorum filiorum bona quasi Castrensia dicti magri Andree acquisita intuitu persone virtute et laboribus dicti magri Andree, ut infra vz. Et primo dictus

Nickolaus Menchi mucci omni meliori modo ecc. dedit tradidit consignavit ecc. Piero eius filio presenti et pro se cum reseruatione habendi tantum de fructibus dictorum bonorum dum uixerit quantum sufficiat pro suo victu et uestitu cum altero eorum ab eo eligendo, eius heredibus et successoribus in partem et pro parte sua recipientj ecc. unam domum sitam in Castro montis s. sauinj loco dicto Vertighe disotto cuj a J.º via publica erga plateam a IJ magister andreas eius frater et dicti nicolai filius naturalis a IIJº via comunis a IIIJ bona ser Antonij Jacobj de veltronibus. Item unum petium terre laborate pergolate et arborate situm in Curia montis loco dicto piano del Corgnuolo cuj a IJ infrascriptus magister Andreas dicti nicolai filius et dicti petri frater, a IIJ uia publica a IIIJ heredes Laurentij nannis nenj ſtariorum quinque et tabularum septem. Item unum petium terre situm in dicta Curia loco dicto a Giome tereccia o vero maiole disotto cuj a J.º e IJ flumen girgamolj veteris et noui a IIJ via a IIIJ suprascriptus et infrascriptus magister Andreas staiorum quinque et quanta est. Item unum petium terre alle maiole disotto o vero fonte bona laborate. Cuj a J.º flumen gargamoli veter a IJ e IIJ via comunis a IIIJ bona sancte marie de vertighe staiorum quatuor et quanta fuerit. Item unum petium terre vineate et arborate situm in loco dicto A la selce, overo Casalino cuj a J.º via comunis a IJ.º heredes ser Sebastianj dominicj a IIJ.º bona heredum dne bartolomee uxoris olim marioctj nannis Mentj (?) a IIIJ.º suprascriptus et infrascriptus magister Andreas staiorum trium et quant fuerit. Item unum petium terre laborate arborate et vineate situm in Curia dicta loco dicto in pogio a ſam Lorenzo Cuj a J.º e IJ.º via comunis a IIJ.º franc.ˢ Simonis de sangodentio a IIIJ.º heredes menchi mattei prete (folgen noch einige ähnliche Poderi, sodann:) que omnia bona suprascripta ut supra nominata et confinata sub eorum uocabulis et confinibus, dictus petrus pro sua parte et portione integra recepit a dicto suo patre ecc.

Item etiam dictus nicholaus menchi muccj omni meliori modo et iure declarauit in partem et pro parte dicti magistri Andree eius filij ista bona vz. unam domum sitam in Castro montis predictj loco dicto in vertighe disotto Cuj a J.º via comunis a IJ.º Augustinus menchi angeli IIJ.º via comunis a IIIJ.º suprascriptus pierus eius frater et filius dicti nicolai. Item unum petium terre (folgt die Aufzählung von 18 Grundstücken, und sodann:) que quidem bona suprascripta nominata dictus Nicolaus dixit nominauit et asseruit empta fuisse de pecuniis aquisitis intuitu persone industrie et laboribus dicti magistri andree, et esse bona quasi castrensia dictj magistri andree et ea et omnes pecunias et bona que dictus magister andreas habet dictus nicolaus dedit reddidit restituit et consignauit dicto magistro Andree eius filio presenti et tanquam sua bona Castrensia et etiam pro sua parte et portione queque sua sint recipienti. Cui quidem consignationi de sua gratia et humanitate sine suo prejuditio parti eidem magistro Andree consignate per dictum nicolaum eius patrem dictus Magister Andreas fuit tacitus quietus et contentus et promisit ecc. ultra dicta bona de suis pecuniis empta ut supra et supra nominata non petere neque conuenire seu in nullo contra facere jurans predicta omnia et singula vera fuisse et esse ecc. presentibus dicto magistro Andrea et Piero fratribus suprascriptis et filiis dicti nicolai dictis partibus per dictum Nicolaum factis et consignatione dictorum bonorum consentientibus emologantibus et appro-

bantibus ecc. Et promiserunt predicti magister Andreas et Pierus suprascripti solempnibus stipulationibus hinc inde intervenientes (?) unus alteri et e conuerso ecc. suprascriptam diuisionem ut supra per dictum nicolaum eorum patrem factam attendere et observare et in nullo contrafacere uel uenire, et non allegare lesionem enormem ultra dimidium de consignatis. Et promiserunt non petere restitutionem in integrum ecc. Iurantes ecc. non contra uenire pro se uel alium ecc. sub pena ducatorum ducentorum auri quapropter suprascriptus pierus cum licentia presentia ecc. nicolai eius patris uocauit se contentum tacitum et quietum, liberans suprascriptum magistrum Andream ecc. promittens ecc. amplius non petere ecc. quia vere cognouit se habuisse omnia bona patrimonialia ecc. ut supra dictum eſt pactum diuisionem et [*ein Wort unlesbar*] firmam et ratam habere sub suprascriptis penis. Et e conuerso suprascriptus magister andreas cum presentia licentia ecc. nicolai sui patris suprascripti presentis suprascripta bona omnia et pecunias pro eius integra parte recepit et fecit finalem liberationem quietationem et pactum de ulterius non petendo eidem petro eius fratri presentj et recipientj, et pactum [*ein Wort unlesbar*] firmum et ratum habere, et contra non facere, sub pena ducatorum ducentorum aurj que pena ecc. obligauerunt dicte partes ecc. quibus ecc. percepi per guarantigiam ecc. rogatum ecc.

Ego Brandinus Idem suprascriptus.

(Arch. di Stato, Contratti Notarili, Rogiti di Ser Brandini Brandino, filza segn. B 881, dal 1505 al 1511 a c. 99 e 100).

IV. HEIRATSVERTRAG ANDREA SANSOVINOS UND DER MARIETTA VELTRONI

In Dei nomine Amen. Anno dominice incarnationis millesimo quingentesimo sexto decimo Indictione quinta die uero triginta [*sic*] octobris. Actum in Cancellaria Montis sci sauinj presentibus Ser vincentio valentinj Christoforj e Joanne magistri ciprianj omnibus de monte testibus.

Pateat etc. qualiter Ser Antonius Joannis baptiste domincj de Veltronibus de monte si sauini predicto pro se suosque heredes jure proprio et imperpetuum et omni meliori modo etc. dedit tradidit et concessit magro Andree nicolaj menchj muccj sculptori de monte predicto presenti et pro se suisque heredibus et successoribus recipientj et stipulantj pro residuo dotis in dotem et dotis nomine dne Mariecte filie olim Joannis batiste dominicj de monte dicto dicti Ser Ant.^{i} sororis dicti mag.^{ri} andree uxoris petium unum terre laboratiue situm in Curia montis loco dicto a Fonte bona aut gargaiuolo stariorum duorum Cuj a J.^{o} et IJ.^{o} via comunis a 3.º tonius (?) Jo. menchij a 4.º dictus magr andreas uel alij fines etc. Cum omnibus et omni que habere etc. ad habendum etc. et pro extimatione comuni concordia facte a dictis partibus florenorum viginti in totum ad rationem librarum quatuor et solidorum quinque pro quolibet floreno. Item petium unum terre laboratiue situm in dicta curia loco dicto ale Fornaci staiorum trium Cuj a J.^{o} et IJ.^{o} via a 3.º et 4.º dictus magister andreas a 5.º Jac. Jo. defoggis uel eius heredes uel alij fines cum omnibus et omni que habere etc. ad habendum etc. et pro extimatione florenorum viginti duorum et dimidij alius florenj ad dictam rationem librarum quatuor et solidorum quinque pro quolibet floreno. Que dua petia terrarum suprascripta ut supra pro residuo dictarum dotium dicte dne Mariette pro dicta extimatione data dictus Ser ant.^{s} se nomine dictj magri andree et pro dicto magro andrea et eius heredibus tenere constituit donec ipsorum petiorum terre possessionem acceperit corporalem quam accipiendi etc. licentiam dedit etc. promittens etc. sibi magro andree presenti et ut supra recipientj etc. sibi magro andree etc. non

molestare etc. sed bene (?) defendere etc. sub pena dupli dicte extimationis etc. Et in casu motionis litis etc. dictam litem in se suscipere etc. Et in casu evictionis dictum petium cum pena dupli etc. restituere etc. que pena etc.

Item incontinentj dicto anno mese die et Indictione suprascriptis in dicto loco et coram suprascriptis testibus etc. Pateat etc. qualiter Magr. Andreas nicholaj menchj muccj de monte sa. sauinj pro se suosque heredes etc. Ex certa scientia et non per errorem etc. et omni meliori modo etc. fuit confessus et contentus habuisse et recepisse a Joanni batista dominicj de ueltronibus de monte sa. sauini et a Ser Antonio dictj Joannis batiste filio in dotem et pro dote et dotis nomine dne mariette dictj Jo. batiste filie et Ser antonij suprascripti uxore [*rectius: sorore*], dictique magri andree uxore florenos ducentos ad rationem librarum quatuor et solidorum quinque pro quolibet floreno hoc modo vz.

Florenos Centum et quinquaginta et dimidium ad dictam rationem Ll. 4 ſs. 5 jam dictus magr. andreas habuisse confessus est a Joanne batista a eius socero in pecunia numerata, vz. fj $150^2/_1$, et a Ser Antonio dicto florenos quinque ad dictam rationem in pecunia numerata et hodie a suprascripto ser antonio in dictis duobus petiis terrarum ut supra extimatio in florenos quadraginta duos et dimidium vz. primo sito a fontebona aut gargaiuolo stariorum duorum extimato florenis uiginti secundoque sito alle fornacj stariorum trium extimato florenis uiginti duorum et dimidij alius florenj ad dictam rationem. Qui florenj centum quinquaginta et dimidium florenj habiti a Joanne batista ut supra qui florinj quinque habiti a Ser ant.º in pecunia, qui florinj habitj a Ser ant.º dicto quadraginta duo et dimidij ad dictam rationem in dictis duobus petiis terrarum suprascriptorum faciunt dictam integram summam dictorum florenorum ducentorum. Et ideo dictus magr. andreas pro se suosque heredes et successores dedictis dotibus florenorum ducentorum quos ut supra recepit a dicto Joanne batista et ſer Ant.º suprascriptis occasione dictarum dotium Eidem ser Ant.º Joannis batiste presenti et pro se suisque heredibus et successoribus recipientj stipulantj facit finalem quietationem liberationem et pactum pro pretio de nouo petendo etc. quod de his ut supra dictum est bene pagatum tacitus et quietus est, et se bene pagatum tacitum et quietum uocavit etc. Et ideo dictus magr. andreas pro se suosque heredes fecit sibi mariecte habenti et mihi brandino notario ut publice persone pro ea recipienti donationem propter nuptias de florenis uiginti secundum formam jura et ſtatuta dicti comunis montis, quam dotem et quas donationes propter nuptias dictus magr. andreas promosit dicte domine mariecte habentj et ser ant.º eius fratrj et mihi brandino notario ut publice persone presenti et pro ea recipientj eidem dne mariecte et eius heredibus et successoribus ect. in omnem casum et euentum dicte dotis reddende et donationis soluende consumto matrimonio uel soluere hic, florentie et seu generaliter ubique locorum etc. reddere Cum pacto dotalj etc. promitens etc. de dicta dote etc. non opponere solutionem etc. nisi per hoc instrumentum sibi redditum que omnia promisit etc. perpetuo firma et rata habere etc. pro quibus etc. obligauit etc. que bona obligata constituit se precario nomine pro dicta dna marietta et eius heredibus possidere etc. Cuj etc. per guarentigiam percepi etc. rogatus. Ego Idem Brandinus not. suprascriptus.

(Arch. di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Brandini Brandino dal 1515 al 1519, segn. B 2364 a c. 34ᵗ, 35 e 36ʳ.)

DIE ST. GEORGS-GRUPPE DER STOCKHOLMER NIKOLAIKIRCHE IM HISTORISCHEN MUSEUM ZU STOCKHOLM

VON JOHNNY ROOSVAL

Trotz vielen Irrtümern sind Madsens Studier fra Sverrig eins der zündendsten kunsthistorischen Bücher, die innerhalb der drei nordischen Reiche gedruckt worden sind. Es muß ihm als Verdienst angerechnet werden, daß er es über sich vermochte, an all den kleinen Altarschränken und Figuren in dem reichen Kirchenmuseum zu Strängnäs und in dem überreich gefüllten Kirchensaal des Historischen Museums zu Stockholm vorbeizugehen, um nur vor dem Brüsseler Altar »mit dem Knabenhaupt« in der erstgenannten Sammlung und vor dem St. Georg des Stockholmer Museums stehen zu bleiben und zu sagen: »das ist groß«. In der norddeutschen und niederländischen Holzplastik des XV. Jahrhunderts bezeichnen denn auch diese beiden Arbeiten geradezu die Höhepunkte. — Unter anderen zutreffenden Beobachtungen in Madsens Buche findet sich auch die, daß der Drache unserer St. Georgs-Gruppe auf einem chinesischen Vorbilde beruht.[1]) Direkt oder indirekt hat der Meister ostasiatische Vorbilder gehabt. Die Übereinstimmung ist nicht nur im großen und ganzen vorhanden, sondern geht bis in die Einzelheiten. Das Tier hat das charakteristisch Unorganische, das dem chinesischen Drachen eignet, in dem auch nicht die geringste anatomische Glaubwürdigkeit angestrebt wird, der vielmehr gleichsam eine kräftig konzentrierte Formel ist für alles mögliche Wildphantastische in scharfen Klippen, sturmzerrissenen Wellenkämmen, Wolken, die Blitze sprühen, Schlangen und exotischen Fischen.

Die gewöhnlichen europäischen Drachentypen sind verhältnismäßig getreue Nachbildungen wirklicher Tiere, meistens Eidechsen, oft komplettiert mit fledermausartigen Flügeln. Hier aber ist von einem Kopieren wirklich bestehender anatomischer Ver-

[1]) Das Wichtigste aus der früher erschienenen Literatur über die Gruppe ist folgendes: Hans Hildebrand, Hr. Stens Sankt Jöran in Antiquarisk Tidskrift för Sverige, Del 7, Stockholm 1885. Die vom Verfasser selbst besorgte französische Zusammenfassung des Inhalts lautet: »L'auteur décrit cette sculpture en bois, remarquable à plus d'un égard, donnée en 1489, par le régent du royaume de Suède Sten Sture l'aîné, à l'Église de St.-Nicolas, à Stockholm, en témoignage de sa gratitude envers le ciel pour la bataille gagnée par lui en 1471 sur la montagne de Brunkeberg, dans le faubourg actuel du Nord de cette ville.« Hildebrand bemerkt außerdem, daß die Gruppe zu der norddeutschen Schule gehört. — W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 223. Hier wird die Gruppe zusammen mit lübeckischen Arbeiten erwähnt. — J. Roosval, Studier rörande Storkyrkans Sankt Jöransgrupp in Nordiska Museets Meddelande 1901. Die Entdeckung von 8 mit der Gruppe zusammengehörigen Reliefplatten — die Legende St. Georgs nebst Wappen des Donatorpaares enthaltend — wird mitgeteilt, der Zusammenhang mit einer Porträtstatuette des Königs Karl Knutsson nachgewiesen.



ST. GEORGS-GRUPPE

IM HISTORISCHEN MUSEUM ZU STOCKHOLM

8



hältnisse gar nicht die Rede. Nicht einmal das Größenverhältnis zwischen Rumpf und Extremitäten ist natürlich. An einem schlangenartig schmalen Körper sitzen Füße desselben Kalibers wie der Rumpf. Es ist ein reines Phantasietier, ein Unhold, der aus nichts als Angriffswaffen besteht: Krallen an starken Tatzen, ein ungeheurer Schlund und im übrigen Stacheln und Hörner, wohin man sieht. Auch in der Stellung der Glieder zum Rumpf ist das gewöhnliche Verhältnis zwischen diesen Teilen aufgehoben: der Rumpf ist nicht das übergeordnete Zentrum, von welchem die Glieder ausgehen. Und die Art, wie das eine Hinterbein die Linie des Rückgrats fortsetzt, während der Schwanz sich in der Richtung krümmt, wo man das Bein erwartet, entspricht der Form, in der der chinesische Drache am meisten bekannt ist, der im chinesischen Reichswappen.

Nicht die organische Wahrheit, sondern der Stil, die Architektur (im weiteren Sinne des Wortes) ist die erste Forderung gewesen, die der Meister an sein Werk gestellt hat. Das zeigt die verständnisvolle Nachbildung des chinesischen Drachens wie auch die anderen Teile der Gruppe.

Über dem Ungeheuer galoppiert ein Streitroß. Obwohl an und für sich ein sehr primitiv, spielzeugartig geformtes Pferd, bildet es doch ein harmonisches Glied in dem Ganzen der Gruppe. Wer sich in die Totalstimmung des Werkes hineinversetzt hat, glaubt schließlich an diesen steifen Schaukelpferdgalopp. Aber es ist der Glaube an ein Wunder oder an ein Märchen; niemand redet uns ein, daß Ritter Georg ein gewöhnliches Pferd bestiegen. Etwas weit Vornehmeres, etwas wie das magische Pferd von Ebenholz aus Tausendundeiner Nacht, das den Königssohn durch die Luft führte zu der schönen Prinzessin in der Stadt Sana.

Auf diesem Zauberroß, mit seinem Besatz von Schellen und Reliefs, sitzt ein Reiter im Sattel in reicher gotischer Rüstung, das Schwert zum Schlag erhoben. Beugt er sich nieder, um den Drachen zu erreichen? Die Gefahr ist wahrlich groß genug, die eine Tatze des Drachens hebt das Roß empor, mit einem Griff unter den Bauch, so daß das Blut hervorsprudelt. Man sollte meinen, es müsse von Wichtigkeit sein, sich etwas vorzubeugen, um dem Feinde wenigstens einige Fuß näher zu kommen und ihm den Streich zu versetzen, ehe er das blutende »magische Roß« mit seinem Feueratem erstickt hat. — Indes: kein Gedanke daran! Den Rücken kerzengerade wie bei einem Manegeritt, Arm und Schwert wie zu einem Schwadronshieb erhoben — er wird den Feind nicht mit diesem Manöver erreichen. Man versteht: wie Lohengrin auf der Bühne, braucht er nur die Klinge gegen seinen Widersacher blitzen zu lassen, und der Kampf ist entschieden.

Hinten kniet die Prinzessin Elya auf ihrem Piedestal, das das Schicksal ihr zu behalten vergönnt hat, während das des Ritters im Laufe der Zeiten ramponiert worden ist. Sie ist steif, schlank und groß in ihrem starren Goldbrokat, unmenschlich ruhig sieht sie vor sich hin, comme il faut bis zum letzten Augenblick, das wohlfrisierte Lamm an goldener Schnur zur Seite. Das langgezogene Gesicht von einer geradezu talentlosen, plump einfachen Modellierung. Die St. Georgs-Gestalt dagegen ein in seinen Verhältnissen wohlabgewogenes vollendetes Gedicht. In ihrem Gesichtsausdruck allein schon gibt sich ein Extrakt der klingenden Ritterstimmung zu erkennen, die über der ganzen Gruppe ruht und die auch für die poetische Version der St. Georgs-Legende des XV. Jahrhunderts bezeichnend ist. Die Physiognomie ist nicht seelenlos abgerundet, sondern aus einer Menge ausdrucksvoller Flächen zusammengesetzt; Siegesgewißheit erscheint in der kecken Stutznase und dem Schwung der Augenbrauen, Heiligenernst in den Linien von der Nasenwurzel nach den Mundwinkeln,

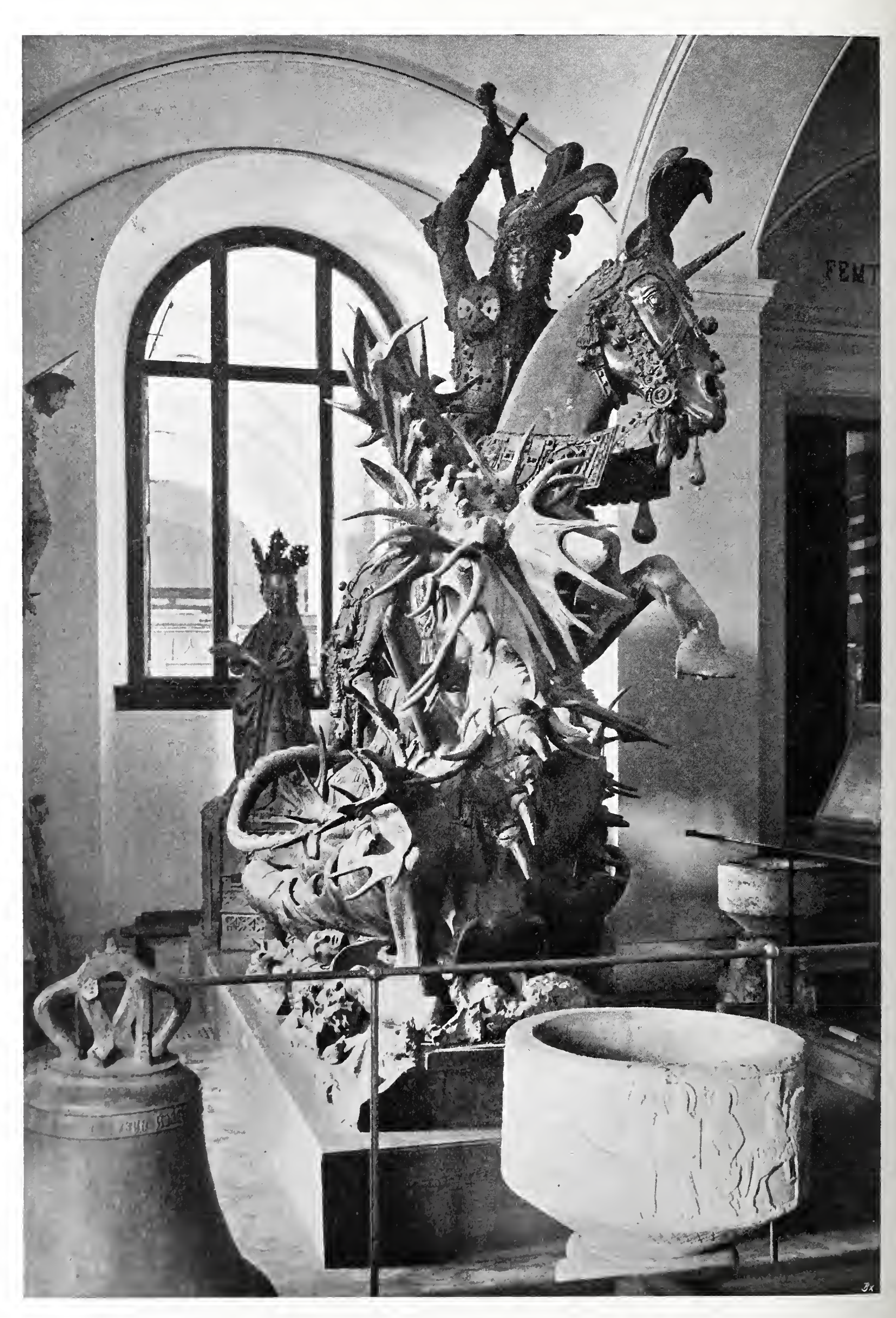


Abb. 1. St. Georgs-Gruppe
Im Historischen Museum zu Stockholm

knabenhafte Anmut in den Spiralen der Locken, die trotz der rein ornamentalen Behandlung so lebendig wirken. Bei der Prinzessin aber hängt das gelöste Haar auf dem Rücken wie ein ungeheurer flacher Pfefferkuchen, die ganze Oberfläche mit S-Ornamenten geschmückt, wie ein Weihnachtsstollen.

Summa: In der Hauptpartie der St. Georgs-Gruppe (der Reiterstatue mit dem Drachen) die größte Meisterschaft, sowohl was das menschliche Antlitz als das Ensemble betrifft; der Meister ist ein studierter Mann, interessiert für Kuriositäten (der Drache, die sachkundig ausgeführte Rüstung), aber er hat nicht den Sinn für organische Bildung, der von Italien her nach Norden vorzudringen im Begriff war und der einige Jahrzehnte später auch bei zisalpinischen Künstlern ein sechster Sinn geworden; seine Bewegungen sind eher Gesten als impressionistische Wiedergabe wirklicher Bewegungen. Doch ist unbestreitbar eine eminente Bewegung in der Gruppe — aber nicht »Bewegung« in dem Sinne, den das Wort hat, um eine Eigenschaft bei Rubens oder bei Honoré Daumier zu bezeichnen, sondern vielmehr in demselben Sinne, in dem man von »Leben und Bewegung« bei einem gotischen Architekturstück, einem Turmkomplex z. B., spricht. — Die Georgsgruppe ist nicht eine vorwärtsführende Melodie, sondern ein einziger emporsteigender vieltöniger Akkord.

Die Nebenfigur, die Prinzessin, ist nicht von derselben hohen Qualität, nicht desselben Geistes Kind. Bei einer Untersuchung über Stil und Meister der St. Georgs-Gruppe muß sie von Anfang an außer Betracht bleiben. Betreffs des Meisters kann sie uns höchstens den Aufschluß geben, daß das weibliche Element den Teil der Arbeit bildete, der ihn weniger interessierte und den er daher ganz und gar seinen Gehilfen überließ. Von wem diese Puppe herrührt, ist also von geringerem Interesse — der St.-Lukas-Altar im Lübecker Museum (Museumsnummer 1892 *193*, abgebildet bei Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Tafel 23) zeigt ähnliche halbidiotische Frauenköpfe. Möglicherweise rühren sie von demselben Schnitzer her, und möglicherweise nannte er sich *Henrick Wylsynck*.

Von der Hand des genannten Meisters ist nämlich ein Brief erhalten, welcher zeigt, daß er an der Herstellung der St. Georgs-Gruppe beteiligt gewesen. Der Brief ist bereits publiziert worden (Historisk Tidskrift, Stockholm 1901, S. 76). Da er aber aus einem bisher unbeachteten Anlaß eine besondere Bedeutung für unsern speziellen Gegenstand hat, so erlaube ich mir in diesem Zusammenhang seinen Text noch einmal abzudrucken.

»Jesus.

Mynen oetmoedygen wyligen dyenst. Leuve Tyle Hampe, ick late jw vreyntelike voerstan, dat Claus Guskow by syneme leuende by my was toe Lubeke myt Bernt Noetken ende selyge Claus, dye boestedyge my ene tafele an van sancte Barberen, des wy des eyens werden, dat my Claus solde geuen, wan de tafele rede were 35 $ lub., doch weret sake, dat Bernt Noetken kennen konde, dat ick dar mer an vordyent hadde, en $, 6 edder 8, he wolde sy my toe keren. Item als wy des doe eyens weren, doe sede ick toe Claus Guskow doet sye wol ende geuet my dar op en $ edder 10, soe wolde ick em se rede maken op dat voer jar. Doe sede Claus, he hedde syn gelt angelecht, dat he kume soe vele geldes hadde, dat he toe hus reysen konde. Doe seyde Bernt Noetken: make em de tafele rede, he betaelt dy de tafel wol al, weret oek m. (1000) $. Doe sede ick: segge gy my dar goet voer. Doe sede he my ja ende dede my dar de hant up, ende de tafel heft by iij jaer rede gewest, ende ik en kryge gyen gelt. Soe lange ick Bernt Noetken an omme myne betalynge, soe dat Bernt ende ick

15*



Abb. 2. Bernt Notke
Holzstatue des hl. Papstes Clemens vom Schnitzaltar der Domkirche in Aarhus



Abb. 3. Holzstatue eines hl. Bischofs im Heiligengeisthospital zu Lübeck

in onwylle staen. Soe laete ick ju vreyntelick bydden omme gades wyllen: konde gy dar wat goedes in doen selygen Claues frowwe, dat sy de tafel loesede, dat ick arm man myn gelt mochte krygen, dat ick oen gemoyet bleue myt Bernt Noetken, wante got weyt, et is en selsen man. Leue Tyle, voerkeret my nycht, dat ick ju hyr omme bydden late. Konde ick ju war inne denen, dat wolde ick van harten gerne doeyn. Hier mede gade benalen myt allen den juwen. Gescreuen toe Lubek op sancte Dyonycii.

Henrick Wylsynck
de den Joryen help maken toe dem Holm.«

Ich lege für einige Augenblicke diesen Brief Wylsyncks beiseite und gehe zu unserm speziellen Problem über: Wer ist der Meister der Hauptpartie der St. Georgs-Gruppe (der Reiterstatue mit dem Drachen)?

Zwei Voraussetzungen finden sich bereits vor für diese Untersuchung:

1. Der Meister ist Lübecker. Hildebrand sprach schon 1886 die Ansicht aus, daß der Meister ein Norddeutscher wäre. Zu demselben Ergebnis führten meine Untersuchungen in den Mitteilungen des Nordischen Museums für das Jahr 1901. Und da Lübeck, soviel wir wissen, zu dieser Zeit unter den norddeutschen Städten das Monopol auf den Import aus Holz geschnitzter Kunstwerke gehabt zu haben scheint, so kann der Ausdruck »Norddeutscher« zu »Lübecker« verengert werden. Die hohe Qualität der Gruppe hat jedoch stets zu Zweifeln an dem norddeutschen Ursprunge geführt und an größere Kunstzentren, ja sogar an Beziehung zu italienischer Renaissance denken lassen. Die Analyse, die diesen Aufsatz einleitet, dürfte indessen wohl diese Schwierigkeiten gehoben haben. Dort wurde gezeigt, daß ein Zusammenhang mit Italien nicht denkbar ist, und eine Erklärung für das Wunderbare in der St. Georgs-Gruppe, als auf Entlehnung orientalischer Elemente beruhend, gegeben.



Abb. 4. Kopf einer Leiche vom Sockel der St. Georgs-Gruppe

2. Die Karl Knutsson-Statuette im Gripsholmer Schloß ist von dem Meister der St. Georgs-Gruppe geschnitzt worden. Dieser Satz wurde von mir in den oben angeführten Untersuchungen aufgestellt und hat bisher keinen Widerspruch erfahren.

Glücklicherweise gehören die Arbeiten der Lübecker Schule während der späteren Hälfte des XV. Jahrhunderts zu den bestbehandelten Kapiteln der deutschen Lokalkunstgeschichte. Goldschmidts Arbeiten »Lübecker Malerei und Plastik« (Lübeck 1890) und »Zwei Lübecker Maler« (in der Zeitschrift für bildende Kunst 1900) geben eine zuverlässige Übersichtskarte über das Gebiet. Sie werden durch Francis Beckets »Altartavler i Danmark«, Neumanns »Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland« (Lübeck 1892) und Matthäis »Schnitzwerke Schleswig-Holsteins« vervollständigt.

In seinem Aufsatz »Zwei Lübecker Maler« zeigt Goldschmidt, welches die beiden Hauptströmungen in der lübischen Kunst des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts waren. Was von publiziertem oder in Kirchen und Museen zugänglichem Material *außerhalb* dieser beiden Richtungen vorhanden ist, gehört zu den Machwerken, bei denen wir uns nicht aufzuhalten brauchen, wenn es gilt, Verwandte zu der großen Georgsgruppe zu suchen. Eine solche Untersuchung hat die Pflicht, sich auf die upper ten zu beschränken. Die beiden Strömungen sind völlig gotisch, d. h. sie besitzen nichts in konstitutivem Sinne Italienisierendes (den Zeichner der Lübecker



Abb. 5. Holzstatuette des Königs Karl Knutsson
Im Schlosse Gripsholm bei Stockholm

Bibel von 1494 ausgenommen: er besitzt in der Tat zahlreiche italienische Elemente, ist aber als Lübecker völlig alleinstehend).

Die eine ist pittoresk, weich modellierend, sucht nach Farbe und Luft, zeichnet unsicher, gibt in den Bewegungen des menschlichen Körpers überall Kurven und nicht bestimmte Winkel, als wenn kein Skelett unter dem Fleisch vorhanden wäre. Die Physiognomien haben weich gerundete Wangen, große Kinderaugen, viel Milde. In vielem erscheint diese Richtung als mit dem Kölner Geschmack aus der Mitte des Jahrhunderts (Stephan Lochner) zusammengehörig.

Die andere zeichnet mehr, modelliert sorgfältig mit von bestimmten Linien begrenzten Flächen, sucht nach resoluten Konturen, Lokalfarben, nach Charakter eher als nach Anmut, gibt scharf gebogene Knie, spitzige Ellenbogen. Die Gesichter haben meist gerunzelte Stirnen, kummervolle Linien von der Nase nach den Mundwinkeln. Alte Gesichter mit von Sehnen völlig kannelierten Hälsen sind beliebt. Erinnert die erstere Strömung an Lochner, so kann der Name Dierik Bouts eine Vorstellung von dem Geschmack geben, der in der letzteren Richtung herrschte.[1])

Welcher Strömung, der Stephan Lochner-artigen oder der Dierik Bouts-ähnlichen, gehört der Meister unseres Ritters an? Ohne Zögern muß man antworten: der letztgenannten!

[1]) Der Vergleich betrifft natürlich nur Bouts' *Figuren*stil. Man bemerke auch, daß die Größen, die hier als Stiltypen herangezogen werden, um das letzte Viertel des lübeckischen XV. Jahrhunderts zu bezeichnen, bereits *vor 1475* gestorben waren. Die Stilentwicklung ist, wie immer im Mittelalter, im Norden viel langsamer.



Abb. 6. St. Georg
Detail von der Gruppe

Von Persönlichkeiten, die zu dieser Gruppe (Nr. 2) gehören, gibt Goldschmidt nur einen Namen: Bernt Notke, während sein Gegenstück der Führer der mehr malerischen Richtung (Nr. 1) Hermen Rode ist. Der Gruppe Nr. 2 möchte ich noch einen anderen Hauptmeister zuzählen: den Meister des Triumphkreuzes im Lübecker Dom (vgl. Goldschmidt, Lübecker Malerei usw., S. 18; Abbildungen in Hach, Dom zu Lübeck; Photographie von Johan Nöhring, Lübeck). Außer diesem Meister und Bernt Notke findet sich kein ihnen stilistisch verwandter Bildhauer in Lübeck, der den hohen Rang einnimmt, wie ihn unser Gegenstand erfordert. Sollte der Meister des St. Georg einer von diesen beiden sein? — Es ist das nicht ein Griff ins Blaue hinein: wir sind zu einer solchen Vermutung schon aus dem Grunde berechtigt, weil das St. Georgs-Bild ein Meisterwerk lübischer Skulptur ist und kein lübischer Bildhauer berühmter als Bernt Notke, keine lübische Bildhauerarbeit bekannter ist als das Triumphkreuz. Lediglich aus solchen Gründen hat Dehaisnes die Türen des berühmten St.-Bertin-Altarschranks Simon Marmion zugeschrieben, eine Attribution, die kein Mensch bestreitet. Und daß Notke und (in geringerem Grade) der Meister des Triumphkreuzes berühmte Künstler sind, beruht nicht darauf, daß sie *zufälligerweise* beachtet worden sind, oder darauf, daß glückliche Archivfunde es so fügten, daß der erstere kunsthistorisch behandelt wurde. Nein, Lübecks Kunst ist nicht sporadisch, sondern, wie bereits gesagt, ziemlich vollständig bekannt. In der Stadt ist vieles erhalten, und wer in Schweden sich für die hier zahlreich vorkommende lübische Kunst des XV. Jahrhunderts interessiert, besitzt außerdem ein Material, das an Reichhaltigkeit das des einheimischen Forschers übertrifft. In diesem großen Material von Lübecker Kunst hebt sich deutlich die erwähnte Gruppe Nr. 2 heraus, und innerhalb dieser erblickt man zwei Gestalten, die höher sind als die übrigen: Bernt Notke und der Meister des Triumphkreuzes.

Das Triumphkreuz hat etwas mit der Großartigkeit unseres St. Georg Verwandtes. Es ist eins der größten derartigen Werke in der Welt. Der Querbalken, auf dem das Kreuz steht, ist eine wirkliche Brücke mit einer Menge Figuren in übernatürlicher Größe; Kreuz und Brücke sind überfüllt mit einer Ornamentik, die nicht wenig an die Montierung des St. Georgs-Rosses erinnert. Einige Leichnamsdarstellungen zeigen in der Erfindung Verwandtschaft mit den grausigen Mahlzeitresten auf der Fußplatte des St. Georg. Sämtliche Figuren aber haben eine krampfhafte Bewegung, die eher an Roger van der Weydens passionierte Gestalten erinnert als an den trotz seiner Spannkraft steifen St. Georg (ich habe bereits auf seine Ähnlichkeit mit Dierik Bouts' Menschen hingewiesen). Die Faltenbehandlung, diese sichere Signatur primitiver Arbeiten, ist am Triumphkreuz von ganz verschiedener Art gegenüber der St. Georgs-Gruppe. Goldschmidt charakterisiert sie folgendermaßen: »Der Faltenwurf ist unruhiger, aber nicht durch zahlreiche Querfalten, sondern durch unregelmäßige Linien der Längsfalten, so daß die Stoffe aussehen, als seien sie durch unordentliches Liegen zerdrückt worden.« In demselben Kapitel seiner Arbeit »Lübecker Malerei und Plastik« weist Goldschmidt darauf hin, daß während derselben Periode eine andere Art Faltenbehandlung existiert, auch sie unruhig, aber die Unruhe ist »auf ganz andere Weise verursacht, indem die Falten kreuz und quer, wie aus Blech herausgetrieben erscheinen« (S. 18). Auf diese Weise ist der Brokat unserer Karl Knutsson-Statuette geschnitzt (vgl. Roosval, Studier usw., Nordiska Museets Meddelande, Stockholm 1901).

Das Triumphkreuz im Lübecker Dom hat also keine direkte Bedeutung für uns. Aber es zeigt, daß Großartigkeit der Anlage bei einem Lübecker Bildhauer jener Zeit nicht ausgeschlossen war und daß man sich hüten muß, alle Bildwerke und Gemälde der norddeutschen Hansestädte des XV. Jahrhunderts als bloße Provinzkunst anzusehen — ein Irrtum, der bei Sammlern wie Historikern oft vorgekommen ist. Bleibt Bernt Notke übrig (für ihn gilt die andere Charakteristik der Faltenbehandlung). Er wird in den Urkunden Maler genannt, aber er hat Altarschränke mit Skulpturen wie auch Malereien geliefert. Goldschmidt hat gezeigt, welche Arbeitsmethode in seiner Werkstatt herrschte: »Bei Notke scheint alles aus eigener und aus Werkstattarbeit zusammengesetzt zu sein, nur selten begegnen wir ganz isoliert der Hand des Meisters, er scheint eine große Zahl arbeitender Kräfte um sich beschäftigt zu haben, aber mit der eigenhändigen Vollendung nicht sehr gewissenhaft gewesen zu sein.« Zur Beurteilung des persönlichen Stils des Meisters ist es daher notwendig, zu versuchen, sein Werk von der Gesellenarbeit zu säubern. Durch solche Untersuchungen an den gemalten Türen des Altarschranks im Dom zu Aarhus, die Notke erwiesenermaßen 1479 lieferte, hat Goldschmidt teils ihm, teils seinem »Kreise« weitere Gemälde zuschreiben können. Als Bildhauer ist er jedoch noch nicht behandelt worden, obwohl Arbeiten seiner Werkstatt publiziert und beschrieben worden sind. Eine Untersuchung des Aarhuser Altars macht es wahrscheinlich, daß derselbe Meister, der die besten Panneaux gemalt, auch die besten der Hauptstatuen skulpiert hat und daß im übrigen sein Verfahren bezüglich der Gemälde sein Spiegelbild hier bezüglich der Skulpturen findet. Es ist übrigens niemals bestritten worden, daß Notke auch der Meister der Aarhuser *Skulpturen* ist. — Das Werk ist von Goldschmidt und Becket untersucht worden, welche beide es Notkes Werken zuzählen, sowohl die Skulpturen wie die Malereien. Dagegen ist (in Becket, Danska Altartavler) eine erstaunliche Behauptung aufgestellt worden, daß nämlich der obere Teil des Schranks im XVI. Jahrhundert hinzugefügt sein sollte, obwohl dieser Teil dem Stil sowohl der Figuren wie der Ornamente nach vollkommen mit den übrigen Teilen übereinstimmt. Becket sagt selbst

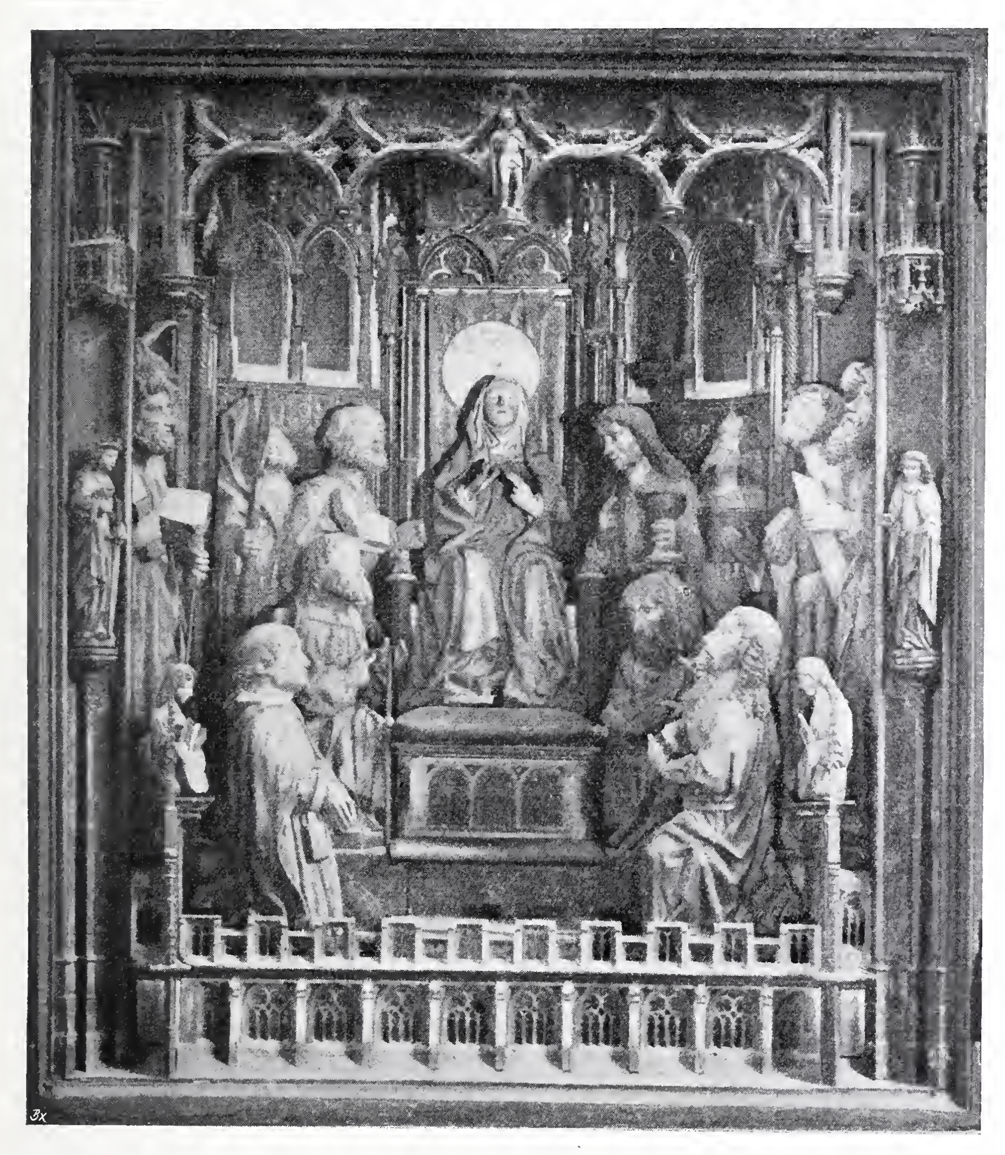


Abb. 7. Bernt Notke
Schnitzaltar in der Heiligengeistkirche zu Reval

auf S. 80 der angeführten Arbeit bei der Beschreibung des 1509 datierten Aageruper Altars: »Die Ornamentik hier und an dem heiligen Dreifaltigkeitsaltare ..., datiert 1511, zeigt, daß man um das Jahr 1500 in der nordischen Bildhauerkunst die frühere gotische Ornamentik *aufgegeben*[1]) hat.« Und die Ornamentik an diesem oberen Teil ist eben »die frühere gotische«.

Eine Untersuchung der Statuen dieses Altarschranks ergibt keine Elemente, die dem Stil der St. Georgs-Figur widerstreiten. Die letztere könnte sehr wohl von dem-

[1]) In Kursiv hervorgehoben von mir.

selben Meister sein. Doch ist es hier schwer, Gesichtszüge und Falten auf der einen und anderen Seite direkt einander gegenüberzustellen. Es ist vielmehr in vielen Köpfen ein anderer Typus, mit gurkenförmiger großer Nase, der die Phantasie des Künstlers beschäftigt hat, von holländischen Physiognomien inspiriert, wie sie z. B. oft bei Geertgen tot Sint Jans vorkommen. Hier sollen nur drei Autotypien nebeneinander zur Sprache kommen, um zu zeigen, wie nahe die beiden Kunstwerke aneinanderzurücken wir jetzt schon berechtigt sind (Abb. 2, 3 und 4).

Das bischöfliche Heiligenbild im Heiligengeisthospital zu Lübeck wird hier zum ersten Male publiziert und dürfte ohne Zweifel Notke zuzuschreiben sein.[1])

Bernt Notke verfertigte einige Jahre später, 1483, einen Altarschrank für die Heiligegeistkirche in Reval, publiziert in Neumann, Werke mittelalterlicher Holzplastik.

Wie der Aarhuser Altar ist er anderen lübischen Altarschränken schon in seinen Konturen unähnlich: er ist mit einem Oberbau versehen. Notke hatte außer seinen anderen Eigenschaften auch die Phantasie eines Architekten, die sich u. a. in der originellen Umrahmung von Figuren oder Szenen Ausdruck zu verschaffen suchte. Die Korpusgruppe ist wie verschanzt hinter einer krenelierten Maßwerkgalerie. Auf den Flügeln finden sich mit Segmentbogen garnierte Nischen von liegend rechtwinkliger Form, die in den Proportionen den Nischen auf dem Sockel unserer Prinzessin in Stockholm ähneln. Was die Gesichter betrifft, so sind die Gurkennasen verschwunden; Backenknochen und Hals haben dieselbe Modellierung wie auf vielen Aarhuser Figuren, aber die Nasen sind jungenhaft, spitz, meist aufgewippt. Dies ist der einzige Typus, der *jetzt* seine Phantasie gefangen hält. Und der Typus ist uns wohlbekannt: es ist unser St. Georg.

Die vom Georgskopf abweichenden Stellungen, welche die Gesichter auf der Abbildung einnehmen, erschweren etwas den Vergleich. Da aber der Typus auf dem Revaler Altar in allen Köpfen wiederkehrt, kann man ihn in verschiedenen Posen und Beleuchtungen hinreichend genau beobachten, um konstatieren zu können: hier ist derselbe Gesichtstypus vorhanden. Sollte also Bernt Notke der Meister beider Werke sein? Untersuchen wir die unwichtigen Einzelheiten, in denen primitive Künstler sooft sichere Kennzeichen des Verfertigers hinterlassen haben. Ich erinnere an das, was ich oben über das Haar St. Georgs gesagt habe, das sich über der Stirn in einer Reihe spiralförmiger Locken ordnet und von den Schläfen in parallelen Wulsten auf die Schultern herabfällt, und bitte den Leser zu konstatieren, daß dieselbe Behandlung bis auf den Punkt mit der des St. Johannes auf dem Revaler Altar übereinstimmt. Es ist gerade eins der sprechendsten Beispiele für die wunderlich archaisch-ornamentale Auffassung, die zum Teil in der Georgsgruppe herrscht. Man sieht, wie mechanisch das Verfahren war: quer über der Stirn wurde eine Leiste gespart, die dann in schraubenförmige runde Teile, Stirnlocken, geteilt wurde. Die gardinenartig herabfallenden Massen zur Seite der Wangen wurden mit der Säge in parallele, etwas divergierende Wulste zerteilt. Jeder derselben erhielt im Relief spiralförmige Verzierungen.

Bernt Notke besaß ein Haus in Lübeck, war ein in Lübeck ansässiger Künstler. Alles aber, die Traditionen, die Transportschwierigkeiten, die lokalen Eigentümlichkeiten des Materials — teilweise Elchhorn — deuten darauf hin, daß die Georgsgruppe in Stockholm hergestellt worden ist. So verstehe ich auch Henrick Wylsyncks Ehrentitel

[1]) Für dieses Stück des Notkeschen Œuvre habe ich Herrn Professor Goldschmidt zu danken, der mir freundlichst mitteilte, daß in dem genannten Hospital Arbeiten vorhanden wären, die dem Notkeschen Kreise angehörten.

»de den Joryen halp maken toe dem Holm«. Kann da der seit 1474 in Lübeck ansässige Notke das Bild skulpiert haben? Haben wir Nachrichten über seine Reisen? Ja, im Jahre 1484 schreibt er einen Brief, einen Geschäftsbrief nach Reval: er ist datiert aus *Stockholm im Mai 1484* (Goldschmidt). Weiter sagt Goldschmidt (»Zwei Lübecker Maler«):

»*Von nun an hören wir lange nichts, vielleicht ist er eine Zeitlang in Schweden geblieben.* Erst im März 1501 erfahren wir wieder von ihm durch sein in Lübeck gemachtes Testament.«

Es ist wohl ziemlich sicher, daß er längere Zeit hindurch in Schweden geblieben. Denn eben während der achtziger Jahre wurde die St. Georgs-Gruppe gearbeitet, die die stilistischen Kennzeichen Notkes an ihren wichtigsten Teilen aufweist. Und wenn es überhaupt erlaubt ist, aus äußeren Indizien und inneren stilistischen Gründen Schlüsse zu ziehen, so ist nun auch der Schluß gestattet, daß Bernt Notke der Meister der St. Georgs-Gruppe sei.

Von seinen Gehilfen kennen wir Henrick Wylsynck. Merkwürdigerweise scheint es bisher nicht bemerkt worden zu sein, daß der Bürge, den Wylsynck in seinem oben angeführten Brief mit einer Mischung von Schrecken und großer Ehrfurcht erwähnt, kein gewöhnlicher Herr ist, sondern einer der größten Künstler des XV. Jahrhunderts — eben Bernt Notke. Schon diese Art Wylsyncks, Notke zu erwähnen, läßt ganz natürlich vermuten, daß der Briefschreiber irgendwie in untergeordnetem Verhältnis zu Notke gestanden, z. B. so, daß dieser der Leiter und Wylsynck Gehilfe bei der Arbeit gewesen, die die Unterschrift des Briefes erwähnt, »dem Joryen«. Außerdem zeigt sie, daß Notke in Stockholm bekannt war.

Schließlich noch etwas, das mehr ins Gebiet der Kuriositäten gehört: eine der Eigentümlichkeiten bei diesem in jedem Betracht eigentümlichen Drachen ist seine akzentuierte Eigenschaft als Hermaphrodit. Ich habe sonst keinen St. Georgs-Drachen gesehen, der so ausgestattet gewesen. (Der chinesische Drache ist auch Hermaphrodit.) Aber in Aarhus findet sich ein Wandgemälde aus der Zeit 1470—1500, woselbst der Drache dieselben ungewöhnlich großen Proportionen wie unserer aufweist, die Krallen der einen Hintertatze wie bei uns dem Pferde in den Bauch schlagen, und der schließlich zu alledem noch Hermaphrodit ist! Da Notke während eines Teiles der Zeit, wo die Wandgemälde haben entstehen können, mit der Ausschmückung des Aarhuser Domes beschäftigt gewesen, liegt ja die Annahme nicht weit, daß er eine Skizze zu dem Kalkgemälde geliefert oder daß der Maler sich in mehr mittelbarer Weise durch ein Blatt in Notkes Skizzenbuch oder »Malerbuch« inspirieren habe lassen.

Die großen inneren Kongruenzen, die vielen Indizien der äußeren Umstände und kleinere Beobachtungen führen also letzthin alle zu dem Satze: *Der Lübecker Meister Bernt Notke ist der Künstler, dem wir den großen St. Georg zu verdanken haben.* Bei dem Verfasser wird die Überzeugung von der Richtigkeit des Schlusses durch das harmonische Bild von Notkes Person verstärkt, das man gewinnt, wenn man seine zuvor bekannten Werke um die St. Georgs-Gruppe sammelt und dazu das Karl Knutsson-Bild und den Bischof im Heiligengeisthospital zu Lübeck stellt. Doch kann natürlich diese ganze Überschau zutage treten nur in einer mehr monographischen, ausführlicheren Behandlung, die ich mir vorbehalte.

REMBRANDT AUF DER LATEINSCHULE

VON WILHELM R. VALENTINER

In Biographien Rembrandts wird der Schul- und Universitätsbesuch mit wenigen, meist nicht zutreffenden Worten abgehandelt. Es könnte ja unwesentlich erscheinen, auf welchen Schulbänken sich der junge Künstler gelangweilt habe. Denn mit seinem einseitig veranlagten Kopf setzte er bald durch, daß er der Kunst nachgehen durfte. Kaum länger als ein Jahr wird er auf der Universität gewesen sein. Dann trat er bei einem Maler in die Lehre.

Aber wenn es nur dieser kurze Aufenthalt auf der Akademie in Leiden gewesen wäre, durch den er mit der humanistischen Bildung seiner Zeit in Berührung kam! Da Rembrandt mit vierzehn Jahren immatrikuliert ist, neigt man zu der Annahme, die Inskription bedeute die Aufnahme an der Lateinschule. So spricht man von einem kurzen Besuch der »Lateinschule der Universität«, obgleich Lateinschule und Akademie nicht in Zusammenhang standen. Oder man sagt unrichtig: »die Eltern nahmen den Knaben aus der Lateinschule«, während wir mit Bestimmtheit sagen dürfen, daß er das Gymnasium von Anfang bis zu Ende durchlief. Er hat danach sieben Jahre — rechnen wir etwa noch ein Jahr auf der Universität, — acht Jahre lang die Erziehung genossen, die einem beginnenden Gelehrten zukam.

Denn zur Lateinschule wurden nur Knaben geschickt, deren Anlage nach Urteil der Eltern auf Gelehrsamkeit deutete. So erklärt sich, daß die Kinder früher auf das Gymnasium kamen als heute. Es war im Alter von sieben Jahren. Die Zahl Sieben war ja den Humanisten noch bedeutungsvoll. Sieben Jahre soll der angehende Humanist spielen, hieß es nach Erasmus, sieben Jahre soll er die Schule und sieben Jahre die Universität besuchen. So stimmt die Rechnung, wenn Rembrandt vierzehnjährig aus der Lateinschule kam.

Wenn des Künstlers Eltern, wie beglaubigt ist, den Knaben zum Gelehrten erziehen lassen wollten, so muß sich bei diesem schon früh eine bedeutende geistige Anlage gezeigt haben, mag auch der Vater noch nicht erkannt haben, in welcher Richtung sie wies. Zum Schaden Rembrandts war es wohl nicht, daß er erst in deutlich vorgeschriebene Bahnen geleitet wurde.

Geniale Meister, die sich instinktiv zu Vertretern einer Kultur herausbilden, bedürfen einer verstandesmäßig gewonnenen Grundlage des Wissens, auf der ihre mächtige Phantasie vielfältig aufbauen kann. Es soll damit nicht gesagt sein, daß sie notwendig Aristokraten sein müßten wie Rubens oder Velazquez, die dauernd von Bildungsmöglichkeiten umringt sind. Es können von Hause aus einfache Leute sein wie Dürer oder Michelangelo, wenn ihnen nur einmal die neue geistige Kultur ihrer Zeit in

einem vielleicht kleinen Kreis von Vertretern bedeutsam vor Augen tritt. Dann werden sie das gebotene Material mit umfassendem Verständnis aufgreifen und das Wesentliche in ihre nicht in Worte gefaßte, doch im Bilde festgelegte Weltanschauung verarbeiten.

Unter allen großen Künstlern gilt Rembrandt im allgemeinen Urteil wohl als der am wenigsten gebildete. Gewiß wird ihm immer ein einfach schwerfälliges Wesen geblieben sein. Aber die Entwicklung seines Lebens ging dahin, aus dem Müllersohn einen innerlich und äußerlich fertigen Menschen zu machen. Die zwanzig Jahre, die er in Amsterdam in Ruhm und in Reichtum lebte, können nicht ohne Einfluß auf sein Wesen geblieben sein. Zu seiner Bildung muß aber auch die Erziehung in der Jugend beigetragen haben.

Im vorigen Jahr ist in einer Geschichte der Leidener Lateinschule von L. Knappert[1]) über eine Schulverordnung berichtet, die bald nach dem Besuch Rembrandts zur Geltung kam. Da sie offenbar nicht verändern, nur formulieren sollte, so läßt sich daraus entnehmen, welche Lern- und Lesebücher der Knabe benutzte. Sie lehrt auch, dies ist wesentlicher, den Geist der Erziehung kennen.

Die Lateinische Schule in Leiden war im Jahre 1600 von der Stadt neu erbaut worden für »Gottesfurcht, Sprachen und freie Künste«, wie über dem Eingang des noch erhaltenen Gebäudes steht. In dem Jahre, als Rembrandt eintrat, wurde ein Anbau für den Rektor und die Internaten — zu welchen der Knabe sicher nicht gehörte[2]) — gemacht, dessen zierliches Portal (jetzt im Rijksmuseum aufgestellt) eine Pallas Athene mit dem nicht eben geistreichen Spruch »Pallas is veilig (sicher) door haar schild« und zwei Wappenlöwen schmückten[3]). Die Schule hatte sechs Schulräume für die sechs Klassen von Sexta bis Prima, von denen nur die letzte (Unter- und Oberprima) zweigeteilt war.

Der Name »Lateinsche school« deutet an, daß die Kenntnis des Lateinischen, der Weltsprache der damaligen Gelehrten, vor allem Ziel der Bildung war. Sie sollte, wenn möglich, von den Knaben als Umgangsprache geübt werden. Neben der Grammatik erhielten die Sextaner gleich ein Buch mit lateinischen Gesprächen (von Cordier) und eine von Erasmus von Rotterdam gefertigte Anleitung mit Ausdrücken, die man für das tägliche Leben gebraucht. Von Quinta an wurde zwei Stunden in der Woche über scholastische Spitzfindigkeiten disputiert »pro victoria loci«, d. h. um einen besseren Platz. In den oberen Klassen lernte man frei vortragen und schrieb lateinische Aufsätze nach selbstgewähltem Thema. Jetzt mußten die Schüler auch außerhalb der Schule Latein reden und sich gegenseitig beaufsichtigen, daß sie nicht in die Muttersprache verfielen.

---

[1]) Leidsch Jaarboekje 1904. Daneben danke ich manche Belehrung über die Bildung der Zeit meinem Freund Dr. T. de Boer, Archivar im Haag.

[2]) Bei der Immatrikulation wird ausdrücklich angegeben: »Rembrandus . . . apud Parentes«.

[3]) Auf dem Speicher des Gymnasiums befand sich nach einer Angabe des achtzehnten Jahrhunderts ein Billardspiel (troktafel) zur Benutzung für die Knaben. Dies gilt kaum für Rembrandts Zeit, da das Billard royal, das heute noch in jedem holländischen Dorf gespielt wird, wohl erst im achtzehnten Jahrhundert aus Frankreich eingeführt wurde. Andere Spiele werden es ersetzt haben. Denn wohl kein Volk kennt und liebt so viele und mannigfaltige Spiele im Haus und im Freien wie das holländische. Mit dem heute noch beliebten Tricktrackspiel gab sich auch Rembrandt ab, wie eine Angabe in seinem Inventar (een verkeerbordje) lehrt.

Es galt noch das alte humanistische Erziehungsideal. Männer von gewandter Lebensform sollten gebildet werden. Freilich verfuhr man äußerlich. Was man zu den freien Künsten rechnete, war kalligraphisch schnörkelreich schreiben, lateinische Briefe gewandt stilisieren, Hymnen und Oden in komplizierten Rhythmen anfertigen. Auf all das wurden Jahre hindurch lange Schulstunden verwendet. Daraus bildeten sich die Männer, die für die Unsterblichkeit berechnete Briefe wie lange Abhandlungen schrieben und ihre Bücher mit endlosen Gedichten einleiteten, über denen man den Zweck der Schrift vergaß. Wie es in der Schulordnung hieß: die Knaben sollten als gebildete Männer einen lateinischen Vers im Handumdrehen machen. Als Vorbedingung erschien eine umfassende Kenntnis der lateinischen Schriftsteller. In der Quinta beginnt man mit Briefen Ciceros, dessen Weisheit — vor allem die der Reden — die Knaben durch die ganze Schule hindurch begleitete. Dann folgen nacheinander Terenz, Ovids Tristia und Verwandlungen, Vergils Bucolica, die Fabeln des Äsop, die Kommentare Cäsars, einzelne Gesänge der Äneide, Sallust, Livius, Curtius, Horaz u. a. Wie heute stand hinter dem Unterricht im Lateinischen der im Griechischen etwas zurück, wenn auch die Verordnung darauf wies, daß diese Sprache der Grund aller Weisheit sei und selbst Latein ohne sie nicht verstanden werden könne. In Quinta beginnen die Knaben mit den griechischen Buchstaben, in der Quarta mit der Grammatik und mit Texten. Die beiden älteren großen Tragiker Äschylos und Sophokles hat Rembrandt nicht gelesen, wohl aber Euripides; weiter werden noch genannt Hesiod und Homer.

Die gelehrte Bildung sollte aber auch den Menschen beeinflussen. Man brachte den Knaben gute Manieren bei, nach unseren Begriffen freilich auf wunderliche Art: Rauheit und wildes Benehmen mußten die Schüler sich durch gegenseitige Anzeige abgewöhnen. Wie man sich dagegen zu benehmen habe, lehrten Musterbeispiele von höflichen lateinischen Redensarten, die zwar von Prüderie frei, aber nüchtern und abgeschmackt sind und sich im Munde von Kindern seltsam anhören. So hatten die Sextaner einer jungen Frau mit den Worten zu begegnen: »Gott gebe, daß du deinen Mann zum Vater eines schönen Kindes machst«. Einem, der niest, lernten sie auf Lateinisch zurufen: »Wohl bekomme es« oder »Gott wende es zum besten«. Sittenbildenden Einfluß erhoffte man von den Distichen des Kato, den Sprüchen Solons und von einer Ethik des Waläus, in der die Sittenlehre des Aristoteles christlich umgebildet war.

Hier deutet sich an, welchen Wert man der Erziehung zum Christentum beilegte. Es trat gleichberechtigt neben die Antike. Alles andere stand zurück. So lernte Rembrandt keine modernen Sprachen.[1]) Was sonst damals zur allgemeinen Bildung gehörte, wurde in Eile in der obersten Klasse erledigt: Da wurde etwas Philosophie vorgetragen — Logik verband sich mit dem lateinischen Unterricht — und höhere Mathematik, Geographie und ein wenig Geschichte, die sich nach der Kenntnis der Zeit nur auf Staatenentwicklung, vor allem auf die Bildung des römischen Staates bezogen haben kann.

Den Wert der Religion verkündete schon die Aufschrift über dem Eingang des Gymnasiums, welche die Schulordnung einleitend in diesem Sinne näher erläutert. Ein Aufruf an die Sextaner im Vorwort der ersten lateinischen Grammatik endete mit den Worten: »In Christus, den gids (Führer) der studiëen, vaarwel!« Im Griechischen

[1]) Vgl. auch Sandrart in »Urkunden über Rembrandt« S. 393 Z. 8—11. Die Stelle bezieht sich vermutlich nur auf die Unkenntnis Rembrandts in modernen Sprachen.

lernten die Knaben das Vaterunser im Urtext aufsagen und die Evangelien lesen. Die Schule begann und endigte mit gemeinsamen Gebet. Morgens wurde danach noch ein Kapitel aus der Bibel verlesen. In den oberen Klassen sang man die Psalmen Davids, »damit sich die Knaben an die frommen Weisen gewöhnen sollten«. Die Kinder wurden ermahnt, Sonntags zweimal, vor- und nachmittags, in die Kirche zu gehen, und mußten in der Schule berichten, was sie aus der Predigt behalten hatten. Erstaunlich früh, in der Sekunda, wurde der Heidelberger Katechismus und im Anschluß daran Dogmatik durchgenommen. Den Abschluß der kirchlichen Erziehung bildeten in Prima Disputationen über ketzerische Ansichten.

Über die Universitätszeit Rembrandts, die dem Besuch des Gymnasiums folgte, läßt sich wenig aussagen, da wir nicht wissen, wie lange sie dauerte. Der Künstler ist als studiosus litterarum eingeschrieben und hörte danach die Vorlesungen der Professoren einer propädeutischen Fakultät, die eine Vorstufe für die drei Hauptfakultäten bildete. Wie das Alter zahlreicher Studenten schon annehmen läßt (14—16 Jahre), unterschied sich die Lehrtätigkeit nicht wesentlich von einem Schulunterricht. Rembrandt wird seine Kenntnis der lateinischen Grammatik und Schriftsteller noch erweitert, Dogmengeschichte und christliche Kirchenlehre gehört haben. Vielleicht lernte er nun auch hebräisch, das er, wie Inschriften auf seinen Bildern ergeben, einigermaßen verstand.

Die Schul- und Universitätsbildung hinterließ dauernde Spuren in der Anschauung des Künstlers. Kamen doch auch zu seiner Zeit Kenntnisse in der humanistischen und christlichen Gelehrsamkeit mehr zur Anwendung im Leben als heute. In Leiden hörte selbst der gemeine Mann gern dem Kampf der Gelehrten um kritische Streitfragen zu und der Kleinbürger suchte sich, wie heute noch in Holland, selbst ein Urteil über dogmatische Differenzen zu bilden.

Soweit sich Rembrandts geistige Anschauung aus den Werken und den Urkunden fassen läßt, kann man sagen, daß ihm das römische Altertum mehr galt als das griechische, wie in der Schule Latein den Vorrang vor dem Griechischen hatte. Seine Kenntnis des Latein kommt auf gelegentlichen Inschriften seiner Gemälde und seiner Porträtradierungen zum Ausdruck. Daß er später gerne in die ihm bekannten Schriftsteller sah, wird nach einer Reihe von Darstellungen, vor allem nach Ovid, Livius und Cicero [1]) wahrscheinlich. Wie seine Bibelillustrationen entsprechen sie so getreu dem Text, daß es kaum denkbar ist, er habe nur aus der Erinnerung geschöpft oder Werke von älteren Künstlern benutzt.

Baldinucci erzählt, daß Rembrandt in dem Hause eines zum Magistrat gehörigen Kaufmanns zahlreiche Bilder aus Ovid in Ölfarbe auf die Mauer gemalt habe.[2]) Ob die Angabe richtig ist, bleibt unentschieden. Die noch erhaltenen Zeichnungen und Gemälde mit Darstellungen aus Ovid lassen sich wohl nicht mit ihr in Zusammenhang bringen, da sie aus verschiedenen Perioden des Künstlers stammen.[3]) Ich stelle die Werke kurz zusammen:[4])

[1]) Bei den Stellennachweisen im folgenden ist mir Dr. B. Schröder in Berlin freundlich behilflich gewesen.

[2]) C. Hofstede de Groot: Die Urkunden über Rembrandt 1906, S. 420.

[3]) C. Neumann suchte die Angabe Baldinuccis durch die Existenz dieser Zeichnungen zu stützen.

[4]) Mit Erlaubnis Dr. Hofstede de Groots benutze ich seinen im Erscheinen begriffenen Katalog der Rembrandtzeichnungen und füge bei den einzelnen Darstellungen seine Nummern (= HdG.) bei. Ohne dieses Verzeichnis wäre es mir nicht möglich gewesen, Rembrandts Zeichnungen nach der Antike mit einiger Vollständigkeit aufzuführen.

1. Die Geschichte der Io. Rembrandt hat drei Momente des bekannten Mythus wiedergegeben: Auf einer Zeichnung in Berlin (HdG. 88) und einer im Viktoria- und Albertmuseum in London (HdG. 969) führt Juno die verwandelte Io dem Argus zu. Zwei Blätter, das eine bei Bonnat (HdG. 707), das andere bei W. Gay in Paris (HdG. 781), zeigen, wie Merkur den Wächter durch Flötenspiel einschläfert. Eine fünfte, in der Sammlung J. C. Robinson in London (HdG. 1104), und eine sechste in der Albertina (HdG. 1428) geben die Enthauptung des Argus wieder.

2. In der Darstellung des Fehltrittes der Kallisto auf einem Gemälde in Anholt, bemühte sich Rembrandt auf drastische Weise, den Worten des Dichters gerecht zu werden:

> »Wenn sie nicht Jungfrau war, an mancherlei Zeichen bemerkte
> Leicht Diana die Schuld; man sagt, es bemerkten die Nymphen.«

Auf dem Bild ist zugleich die Szene zwischen Diana und Aktäon angebracht.

3. Das Bild mit dem Raub der Europa bei der Herzogin von Broglie gibt den Augenblick, in dem der in den Stier verwandelte Gott leise vom Land schleicht »erst den täuschenden Schritt in der vordersten Welle benetzend«; in dem Europa »zurück zum verlassenen Ufer schauet, rechts ein Horn in der Hand und die Linke dem Rücken aufgelehnt; und es flattern gewölbt vom Winde die Kleider«. Die Haltung der Hände ist, soviel ich sehe, von keinem anderen Künstler so genau dem Text entsprechend gewählt.

4. Diana und Aktäon. Um 1630 hat Rembrandt die Einzelgestalt der Diana gemalt und radiert, wie sie die Füße ins Wasser gesetzt hat und sich erschreckt nach dem nicht mehr sichtbaren Aktäon umsieht (Gemälde bei E. Warneck in Paris, Bode 47, Radierung Bartsch 201, eine etwas zweifelhafte Vorstudie im Britischen Museum HdG. 893).[1]) In dem obengenannten fünf Jahre später entstandenen Bild in Anholt bezieht sich der Künstler unmittelbar auf den Dichter. Diana ist von zahlreichen Nymphen begleitet und spritzt das Wasser nach dem verwegenen Jäger, an dessen Kopf sich schon die Verwandlung vollzieht. Die Zeitgenossen Rembrandts müssen wohl die getreue Anlehnung an den Text erkannt haben. Ein Stich nach der Hauptgruppe des Gemäldes wurde 1677 als Illustration zu einer Brüsseler Ausgabe des Ovid verwandt. — Noch in zwei Zeichnungen greift der Künstler auf denselben Stoff zurück: die eine im Louvre (HdG. 618), die andere, aus den sechziger Jahren, in Dresden (HdG. 240). Auf der letztgenannten suchen die Nymphen nach der Angabe des Textes dichtgedrängt die Göttin vor den neugierigen Blicken zu decken.[2])

5. Wie sich Narziß im Wasser spiegelt, hat Rembrandt auf ein Blatt in Lille gezeichnet (HdG. 580). Die mythologische Darstellung in Amsterdam, die eine Zeitlang, aber sicher mit Unrecht, Narziß hieß — in der sich spiegelnden Gestalt ist eine junge Frau zu erkennen —, wird von Bode nicht für echt gehalten.

6. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe (aus Ovids Erzählung von Minyas' Töchtern entnommen), die Rembrandts großer Geistesverwandter Shakespeare einige Jahrzehnte zuvor umgedichtet hatte, regte auch den bildenden Künstler an. In Berlin

[1]) Über Beziehungen zu Tizian vgl. H. Voss im Repertorium 1905, S. 157ff. Für das Vorbild der Ehebrecherin bei Weber halte ich jetzt das Gemälde von Rubens in Brüssel.

[2]) Vielleicht sind durch Rembrandt auch die zwei Darstellungen des Bades der Diana in Berlin und in Braunschweig von Jakob van Loo angeregt worden. Das Berliner Bild dürfte Jan Vermeer für sein Frühwerk im Haag benutzt haben.

befinden sich allein drei Zeichnungen[1]) aus der Schlußszene der Liebestragödie (HdG. 91—93). Dazu kommt noch je ein Blatt in Amsterdam (HdG. 1177), in München (HdG. 407) und in Dresden (HdG. 302). Auf dem einen Berliner Entwurf betrachtet Thisbe den toten Pyramus mit mitleidigem Blick. Auf dem Amsterdamer schlägt sie voll Schmerz über den Anblick die Hände zusammen. Besorgt umfaßt sie sein Haupt auf der zweiten Darstellung in Berlin. Dem Gang der Erzählung nach folgt die Zeichnung der Sammlung Friedrich Augusts II. in Dresden: Thisbe zieht den Dolch aus der Brust des Geliebten. Endlich das dritte Berliner und das Münchener Exemplar: Thisbe ersticht sich mit dem Dolch des Pyramus.

7. Eine um 1632 entstandene Darstellung mit der Einzelgestalt der Andromeda ist kürzlich von A. Bredius aufgefunden und erworben worden. Das Bild scheint an der einen Seite verkürzt zu sein, obgleich man sich nicht wohl vorstellen kann, wie noch ein Perseus angebracht gewesen sein könnte.

8. Aus der Geschichte der Ceres hat der Künstler zwei Episoden gewählt. Einmal den Raub der Proserpina: das Gemälde im Berliner Museum. Mit der Wildheit der Jugend, aber zugleich umsichtig den Text beachtend, erzählt Rembrandt von der rasenden Fahrt Plutos, schildert, wie die Blumen, die Proserpina in Körbe und in den Schoß des Gewandes gefüllt hat, »aus gleitendem Rock herabsinken«, wie die Freundinnen sie krampfhaft am langen Gewand fassen, wie die Erschrockene verzweifelt nach der Mutter ruft, wie die dunklen Rosse den Wagen in den tiefflutenden See, Pergus genannt, bei Hennas Mauern zerren. — Die zweite Episode gibt eine Zeichnung des Louvre (HdG. 619) wieder: Ceres und Stelio. Rembrandt gibt auf diesem in den fünfziger Jahren entstandenen Blatt drei ruhig nebeneinanderstehende Figuren: die trinkende Göttin mit einer Fackel in der Hand, die Frau, die sich verwundert nach dem Knaben umsieht, welcher Ceres verspottet.[2])

9. Eine Zeichnung in Berlin (HdG. 87), die einen an einen Baum gebundenen nackten Mann mit verzweifelt nach oben gewandtem Blick zeigt, könnte eher einen Marsyas als, wie man angenommen hat, einen Prometheus darstellen.

10. Welche Unterweltszene auf einer Zeichnung in München (HdG. 406) wiedergegeben ist, bleibt noch unerklärt: Schatten flehen vor Pluto und Proserpina; vorn wacht Cerberus; eine Frau führt einen Krieger zu einer anderen männlichen Gestalt. Verwandte Geschichten erzählt Ovid bei Orpheus und Eurydike wie bei Ino und Athamas.

11. Mehrmals hat Rembrandt den Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis gezeichnet (zwei Blätter in Berlin HdG. 89 und 90, eins in Amsterdam HdG. 1178). Es sind Vorstudien zu dem Gemälde vom Ende der fünfziger Jahre im Yerkes-Museum zu New York, die den Künstler noch auf der Suche zeigen nach dem für die Darstellung geeignetsten Moment. Er gibt erst Philemon und Baucis beim Herrichten des Mahles — Philemon sucht die Gans zu packen und stürzt dabei zu Boden —, dann entschließt er sich dahin, den Augenblick darzustellen, in welchem die Götter sich zu erkennen geben: die beiden Alten knieen anbetend vor ihnen. Seine Vertrautheit mit der antiken Welt dokumentiert der Künstler dadurch, daß er (auf der

[1]) Die eine wird von Lippmann unrichtig als Hagar und Ismael (?) aufgeführt. Federhut und Schwert des Pyramus schließt diese Deutung aus. Eher könnte mit der Szene am Springbrunnen eine andere Darstellung gemeint sein, da die männliche Gestalt einem verschmachteten Knaben mit Bündel unter dem Arm gleicht.

[2]) Eine Rembrandt nahestehende Zeichnung gleichen Gegenstandes von Elsheimer befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt, ein Gemälde von diesem Künstler im Prado.

Amsterdamer Zeichnung) Jupiter und Merkur halbliegend wiedergibt, daß er die heiligen Vögel bei ihnen anbringt und für den Kopf Jupiters offenbar eine Skulptur in der Art des Zeus von Otricoli benutzt.

12. Endlich fand Rembrandt auch Gefallen an der Geschichte von Vertumnus und Pomona (Zeichnung in Stockholm HdG. 1566), die zu seiner Zeit besonders häufig von Utrechter Meistern und von den Vlamen dargestellt wurde.

Neben den Verwandlungen Ovids[1]) benutzte Rembrandt einige Male Stellen aus den Geschichten des Livius. In mehreren Zeichnungen (München HdG. 408, Louvre HdG. 621 und 622) hat er von der Standhaftigkeit des Mucius Scävola erzählt, in anderen (Berlin HdG. 95, Dresden HdG. 242, Louvre HdG. 620) von der Liebesleidenschaft des Tarquinius, wie dieser Lucretia mit dem Dolch bedroht und wie er sie umarmt; in einer Zeichnung (Berlin HdG. 96) und in mehreren Gemälden (eines im Privatbesitz in New York) schildert er den Tod der Lucretia, in einem Bild in Madrid das Ende der Sophoniba[2]), der Gemahlin des Syphax und Tochter des Hasdrubal, der Massinissa den Giftbecher sandte.[3]) Selbst eine Stelle aus der achten Philippika des Cicero muß dem Künstler im Gedächtnis gewesen sein, als er auf einer Zeichnung in Rennes (HdG. 823) die Szene zwischen Antiochus und dem römischen Konsul wiedergab, die sonst in der holländischen Kunst ganz unbekannt ist. Zu dem Stockholmer Fragment, der Verschwörung des Claudius Civilis (vier Vorstudien in München HdG. 409—412), deren Stoff den Annalen des Tacitus entnommen ist, kam dem Künstler die Anregung von außen, da er im Auftrag der Stadt Amsterdam arbeitete. Das gleiche läßt sich von dem kürzlich in England aufgetauchten großen Entwurf: Die Übergabe einer Stadt an einen römischen Feldherrn (Scipio?) annehmen. An einer sicheren Erklärung des Inhalts fehlt es einstweilen noch ebenso wie bei einer Reihe von Zeichnungen, die ich deshalb beiseite lasse. Bei einer anderen Gruppe von Illustrationen zu Geschichten aus dem römischen Altertum ist zwar der Gegenstand bekannt, aber ich vermag nicht sicher anzugeben, aus welchen Quellen Rembrandt seine Kenntnis schöpfte. Es sind dies zwei Darstellungen aus der Mythologie: Jupiter und Antiope — eine Zeichnung bei W. Gay in Paris (HdG. 780) und die spätere bekannte Radierung von 1659 (Bartsch 203), eine Szene aus der Zeit der römischen Republik: Scipio und die spanische[4]) Braut — die Zeichnung in Berlin (HdG. 94), die nach Hofstede de Groot vermutlich eine Kopie ist, und die in Köln, die bestimmt kein Original ist; und endlich ein Vorgang aus der Periode des Untergangs des römischen Reiches: Der blinde Belisar als Bettler am Wegesrand sitzend — das Blatt der Berliner Sammlung (HdG. 97). Ob die Radierung mit der Kleopatra, welche in dem Inventar Clement de Jonghes bald nach Rembrandts Tod erwähnt wird, verloren ging oder in einem der erhaltenen Werke erkannt werden muß, ist nicht zu entscheiden.

Zuletzt bleiben noch einige Werke mit einzelnen Gottheiten der Römer: Minerva bei friedlicher Beschäftigung in ihrem Studierzimmer, Bellona zum Kampfe gerüstet, Mars (?) mit jugendlichem Feuerauge nach dem Gegner spähend.[5]) An einer Juno, die uns nicht erhalten ist, arbeitete der Künstler in den letzten Jahren.[6])

[1]) Über den Einfluß Ovids in der Darstellung Adam und Evas (B. 28) vgl. Houbraken II S. 255.

[2]) Nicht Sophonisbe, wie man sich nach Geibel gewöhnt hat zu sagen.

[3]) Livius XXX, 12 und 15. Die Geschichte des Mucius Scävola bei Livius II, 12.

[4]) Nicht afrikanische. Es handelt sich um die Braut eines Iberiers nach der Einnahme von Karthago Nova. Der Text bei Valerius Maximus IV 3, 1.

[5]) Gemälde in Berlin, bei Ch. Sedelmeyer in Paris, in St. Petersburg.

[6]) Vgl. C. Hofstede de Groot: Zoekgeraakte Rembrandts im Leidsch Jaarboekje 1905.

Gegenüber dieser beträchtlichen Zahl von Darstellungen, zu denen er die Anregungen von römischen Autoren erhielt, verschwinden in seinem Werk die, welche der griechischen Antike unmittelbar entnommen sind.[1]) Die wenig glückliche Radierung mit Jupiter und Danae (Bartsch 204) und das bekannteste und umfangreichste Gemälde mit antikischem Gegenstand: der Ganymed in Dresden (Vorstudie gleichfalls in Dresden HdG. 241) sind in der Zeit entstanden, in welcher den Künstler das Altertum am meisten beschäftigte, im Anfang und in der Mitte der dreißiger Jahre. Aus dieser Zeit ist uns auch eine griechische Inschrift auf einem Gemälde erhalten, der Anfang des Thessalonicherbriefes auf dem Paulus der Sammlung Harjes in Paris (Bode 34), welchen der Künstler wohl aus dem griechischen neuen Testament, das er noch von der Schule her besaß, ausschrieb. Als er sich in späten Jahren mit Homer abgab, bestimmte ihn wohl mehr die phantastische Vorstellung von dem großen Menschen und Poeten, als wie früher die Freude an originellen Erzählungen. Er besaß ein Exemplar der bekannten Porträtbüste des griechischen Dichters und malte sich aus, wie der blinde Sänger dichtete — allein, nur wie der alte Goethe einen Schreiber bei sich (Gemälde von Dr. Bredius), oder wie er seine Verse in der freien Natur in einem Kreis weiser Männer vortrug (Zeichnung in der Sixschen Sammlung HdG. 1234). Stellen aus der Odyssee und aus der Ilias müssen ihm im Gedächtnis haften geblieben sein. Denn aus jener gab er die schöne Szene zwischen Achilles und Briseis (Sammlung Fairfax Murray in London, HdG. 1085) wieder, aus dieser die mit der Rache des Vulcan, der Venus und Mars im Netz fing und den Göttern zeigte (Teyler Museum in Haarlem). Vielleicht war es Jan Six, der den Künstler in den fünfziger Jahren mit dem Griechentum wieder in Berührung brachte. Jene Zeichnung mit Homer auf dem Parnaß von 1652 ist ja ihm gewidmet. Und wenige Jahre zuvor radierte Rembrandt eine Illustration zu dem Sixschen Trauerspiel Medea[2]) (Bartsch 112), von dem ein Exemplar auch in Rembrandts kleiner Bibliothek vorhanden war.

Wie Shakespeare, mußte sich auch Rembrandt nach zwei Seiten den Forderungen der Zeit fügen: Einmal sollte er moralisierend wirken und zum anderen wünschte man Gestalten aus der Antike zu sehen. Beiden großen Künstlern ist es nur in wenigen Fällen gelungen, das unkünstlerisch gestellte Problem befriedigend zu lösen. Bei Shakespeare erscheint es uns überflüssig, wenn uns am Ende seiner Dramen die Moral von der Geschichte vorgehalten wird; es hindert einen reinen Genuß, wenn Szenen voll großen dichterischen Inhalts gefüllt sind mit Bildern aus der antiken Welt.[3]) Wie Rembrandts Allegorien, so gehören auch seine Darstellungen nach der Antike nicht zu den Werken, die seine Kunst am schönsten zeigen. Stört bei jenen die didaktische Tendenz, so bei diesen das barock holländische Dekor, das schlecht zu einer Welt stimmt, die nach den Begriffen des modernen Menschen ebenmäßig und harmonisch gebildet sein sollte, sich aber in den Phantasien eines jungen eigensinnigen Nordländers nach dem Muster der eigenen Zeit malte. Auch sind uns der dargestellte Stoff, die Geschichten des griechischen und römischen Altertums, fremd geworden,

[1]) Die Zeichnung mit der Verleumdung des Apelles im Britischen Museum führe ich nicht auf, weil sie, wie bekannt, nach einer Zeichnung aus der Schule Mantegnas kopiert ist.

[2]) Für eine anonyme Radierung aus der Rembrandtschule, welche die Erklärung des Heidelberger Katechismus in der Kirche darstellt, ist die Hintergrundarchitektur aus der Medea übernommen. Da das Blatt verlegt ist »by Jaques Boursse, boekverkooper op de Cingel, inde beurs van Antwerpen«, also bei dem Bruder des Esaias Boursse, ist es nicht unmöglich, daß die Radierung von diesem Künstler herrührt.

[3]) Wie etwa die erste Szene des fünften Aktes im Kaufmann von Venedig.

fremder als einem gebildeten Holländer des siebzehnten Jahrhunderts. So wird uns der allgemein menschliche Gehalt, der in der Erzählung verborgen ist, nicht sofort begreiflich, nicht wie in gleicher Weise bei Motiven aus der biblischen Geschichte. An Stelle des Wissens ist bei dem modernen Menschen vielleicht etwas Besseres getreten, eine Vorstellung von dem künstlerischen Geist der Antike, und diese will sich wieder nicht mit der decken, welche jene Meister der Barockzeit besaßen.

Immerhin hat Rembrandt, der bestimmt war alle künstlerischen und geistigen Bestrebungen seines Volkes in die reinste Form zu fassen, noch das Beste innerhalb der Grenzen seines Landes gegeben. Wie unerträglich sind die antikischen oder allegorischen Vorführungen anderer bedeutender Holländer seiner Zeit, die banale Allegorie auf das Neue Testament von Jan Vermeer, die grotesken Bilder Jan Steens mit dem Raub der Sabinerinnen oder der Enthaltsamkeit des Scipio, die leer wirkende Vulkanschmiede Metsus oder seine plumpe Allegorie auf die Gerechtigkeit oder auf den Glauben, der fast humoristische holländische Orpheus zwischen gezähmten Bestien von Paul Potter oder der unwahrscheinliche Argus des Adriaen van de Velde, um von den ungewollten Drolerien geringerer Meister zu schweigen. Freilich auch auf Rembrandts frühen Werken machen die Götter nur den Eindruck von kostümierten Holländern, um die bekannte Atelierstücke ausgebreitet sind. Aber im Lauf der Zeit entwickelt sich bei dem Künstler durch dauernden Umgang mit Kunstwerken anderer Völker das Verständnis für eine mehr historische Ausstattung seiner Szenen, und da seine Typen gesetzmäßiger in den Verhältnissen werden, verringert sich der Abstand zwischen den zwei Welten, der antiken und der holländischen, die er vereinigen wollte. Wie echt römisch wirkt auf den naiven Beschauer der Triumph Scipios, wo Liktoren neben dem Feldherrn marschieren und römische Insignien, ein Adler, eine Hand, Fahnen, Wappenzeichen ihm nachgetragen werden! Und wer dächte bei dem Homer im Haag zuerst daran, daß er von einem Holländer der Barockzeit geschaffen ist, und nicht vielmehr von einem großen Künstler, der von einem Sänger aus alter Zeit erzählen wollte? Wenn sich die größten unter den nordischen Künstlern gelegentlich mit dem Studium der Antike abgaben, obgleich sie doch fühlen mußten, daß ihnen das Eingehen auf die Ideale einer fremden Welt im ersten Augenblick mehr schaden als nützen werde, so taten sie es im richtigen Bewußtsein, daß die Kenntnis einer reineren Formensprache auf die Dauer nur anregend und klärend auf ihren eignen Stil wirken könne. Mit dem Verständnis für die Kunst anderer, vor allem südlicher Völker hing es zusammen, wenn die Gestalten Rembrandts aus denen einer kleinen holländischen Stadt zu solchen wurden, in welchen jeder das Beste des eigenen Wesens ausgesprochen zu sehen meint. —

Neben den Darstellungen aus der Antike erinnern noch einige Fragmente humanistischer Denkweise, die in Rembrandts Biographie auftauchen, an seine Schulbildung. Von der Kalligraphie, dem Versemachen und dem Disputieren reden einige wenige Urkunden. Der Künstler war mit einem der bekanntesten Amsterdamer Schreibkünstler seiner Zeit, mit Coppenol, lange Jahre hindurch befreundet und hat ihn zweimal porträtiert. In dem Verzeichnis seiner Kunstsammlungen wird eine Mappe mit vorzüglichen Kalligraphien erwähnt, die wohl aus der Feder dieses Freundes kamen. Rembrandt schrieb selbst eine Hand, der man die Schulung wohl ansieht. Man vergleiche dagegen die holperig ungeschickte Schrift seines Vaters oder seiner Mutter! Zwar schreibt der Künstler selbstherrlich gewählte feste Zeichen, aber er bringt gern Schnörkel bei langgezogenen Buchstaben an, liebt schwungvolle Anfangslettern und braucht eine ungewöhnlich schöne, ganz persönliche Einteilung des Schriftbogens. — Was uns in seinen Briefen als umständliche Ausdrucksweise

erscheint, kann wohl seinerzeit als schöner Stil gegolten haben. Die Vorliebe für Gelegenheitsgedichte bei Rembrandts Zeitgenossen spricht lebhaft aus zahlreichen Lobgedichten auf Werke des Künstlers, die schon zu dessen Lebzeiten gemacht wurden. Es sind Verse von den einfachsten frischen Zweizeilern, wie dem, welchen Rembrandts Schüler Ph. de Koning auf eine Landschaftszeichnung seines Lehrers schrieb:

»Dees tekeningh vertoont (zeigt) de buiten amstelkant (Ufer der Amstel)
Soo braaf getekent door heer Rembrants eygen hant«

bis zu den barocksten Reimkompositionen, in denen spitzfindige Redensarten über Verhältnis von Natur und Kunst in ausgeklügelte Rhythmen gebracht sind. Von dem Künstler selbst ist uns wenigstens ein kleiner, für seinen ehrliebenden Charakter bezeichnender Spruch erhalten, den er einem durchreisenden Deutschen aus Weimar 1634 ins Stammbuch schrieb:

»Een vroom gemoet (ein tapferes Gemüt)
Acht eer voor goed (achtet Ehre mehr als Gut).«

In Verskünsten der Art äußert sich ein Mühen um geistreiche Ausdrucksweise, das für den schriftlichen und mündlichen Verkehr der Gebildeten in Zeiten hoher künstlerischer Kultur charakteristisch ist. Als Beispiel sei an die Sonettendichtung in der italienischen Renaissance und den Dialog Shakespeares erinnert. Dieses Streben kam im Wortwechsel oder, wie man in Rembrandts gelehrtem Zeitalter sagte, im »Disputieren« gewiß anmutiger zum Ausdruck als im Gelegenheitsgedicht, das unwesentliche Gedanken in komplizierte Formen faßte und für die Ewigkeit erhielt. Hoogstraaten, ein Schüler Rembrandts, erzählt uns, wie er und seine Ateliergenossen öfters mit ihrem Lehrmeister über theoretische Fragen disputierten. Diese Dialoge nun mögen im Geist jener lebhaft sprühenden Gesprächsweise gewesen sein. Es kam mehr auf die Kunst der Rede, auf pointierte blendende Antworten als auf Durchbildung des Gedankens an.

Einer des Kreises, Carel Fabritius, fragt etwa: Wie läßt sich erkennen, ob ein junger Maler verspricht, tüchtig zu werden. Hoogstraaten antwortet: Daraus, daß er seinem Alter entsprechend nicht nur die Kunst zu lieben scheint, sondern auch in der Tat darin verliebt ist, die Reize der Natur abzubilden. Oder dieser fragt: Woraus kann man sehen, ob eine Geschichte gut dargestellt ist? Die Antwort lautet: Aus Kenntnis der Geschichte. Die Auskunft, die Rembrandt selbst seinem Schüler gibt, als er ihn unnötig mit Fragen über verborgene Kunstgriffe belästigt, ist inhaltreicher, aber Hoogstraaten führt sie vor allem um ihrer treffenden Form willen an: Richte dich danach, daß du gut anwendest, was du bereits weißt, so wirst du das, was dir jetzt noch verborgen ist, bald genug ergründen. Nichts erscheint sprechender für den Einfluß humanistischer Bildung auf Rembrandt, der im Mittelpunkt dieses Kreises stand, als eine solche gewählt künstlerische Redeform, in der er sich noch in später Zeit erging.

Welche Bedeutung endlich die religiöse Anschauung, auf die in der Schule mit solcher Entschiedenheit hingewiesen wurde, für den Künstler hatte, braucht nicht mehr ausgeführt zu werden. Hier darf man kein Gewicht auf seine Schulbildung legen. Denn es handelt sich um den religiösen Grundzug im Wesen des Künstlers, der schon in ihm lag, ehe er zur Schule ging. Aber bedenkt man, daß der Knabe täglich mit der Bibel umgehen mußte — sogar zu Hause, wo sich seine Mutter gern in die Heilige Schrift vertiefte und vielleicht auch dem jungen Künstler vorlas, wenn

er sie malte —, so bleibt es bedeutungsvoll, daß Einflüsse von außen seinen Anlagen so merkwürdig entgegenkamen. Auch mag man sich wohl daran erinnern, daß Rembrandt in späterer Zeit gern den Psalmisten David wiedergab, dessen Lieder er in der Schule gesungen hatte, daß er auch selbst im Besitz einer Harfe war und die Wirkung von Gesang und Harfenspiel auf Sauls zornmütigen Sinn im Bilde ergreifend zu schildern gewußt hat.

Der Künstler hat sicher nicht mit Erbitterung der Gelehrtenlaufbahn den Rücken gewandt, als der Wille, Künstler zu werden, in ihm entschieden hatte. Sein Lebenswerk spricht davon, wie sich ihm mit der Zeit ein Nimbus um den Beruf des Humanisten bildete, dem er sich als Kind vielleicht halb mit eigenem Wunsch zugewandt hatte. Er gehörte später immer zu denen, die — so sagt ein Zeitgenosse — gern in Büchern suchten, um zu finden, wie sie ihren Bildern ein wirklich historisches Gepräge geben könnten. Ja, im Grund muß ihm etwas wie wissenschaftlicher Sinn zu eigen gewesen sein. Das lehren wieder seine Kunstsammlungen. Sie umfassen, wie man weiß, bedeutende Erzeugnisse fast aller Länder und Zeiten vor ihm. Indem er ihren Wert durch vielfache Übernahme in eigene Kompositionen würdigt, beweist er einen historischen Gerechtigkeitssinn gegenüber der Kunst anderer, den die Kunsthistoriker seiner Zeit — selbst Vasari und van Mander — nicht besaßen. Erst die neuere Wissenschaft kennt èin ähnlich gerecht abwägendes Urteil. Unter den großen Künstlern aber steht Rembrandt mit der Vielseitigkeit seiner Kunstanschauung fast allein. Nur Rubens besaß noch den gleichen Weltblick in Fragen der Kunst. Doch scheint er als der ältere Künstler die holländischen Meister wenig beachtet zu haben, während Rembrandt auch den großen Vlamen und seinen Kreis schätzte, deren Kunst der seinen doch so entgegengesetzt ist, daß manche Freunde des einen sich nur schwer vor dem anderen beugen. Auch äußerlich dokumentiert sich Rembrandts Verständnis für Gelehrsamkeit. Kein holländischer Künstler stellt mit so viel Freude und Mitgefühl den um Erkenntnis ringenden Weisen dar. Rembrandt schuf von ihm Idealbilder, die jene Werke primitiver Künstler mit dem Hieronymus in der Studierstube fortsetzen und verallgemeinern, und schilderte dessen Wesen in Porträten, die wahrer sind als die Gelehrtenbilder anderer Meister zu seiner Zeit. Die Gelehrten Jan Vermeers oder Metsus kokettieren mit der Wissenschaft; es sind Stutzer, die am Schreibtisch berechnen, wie sie am gefälligsten sitzen und gern dem Kratzen der eigenen Feder lauschen. Die des G. Dou oder Th. Wyck sind Pedanten oder unordentlich schmutzige Bücherwürmer, die ihre Augen vor der Schönheit der Welt zusperren und meinen, sie hätten die Weisheit des Lebens gefangen, wenn sie in einem Käfig voll Folianten wohnen. Aber aus den angespannten Augen von Rembrandts Weisen spricht, daß sie aus innerem Drange arbeiten, daß ihnen die Wissenschaft dient, um das Beste ihres eigenen Wesens auszudrücken, daß sie viel vom Leben gesehen haben und viel geben können, wenn sie sich selbst geben.

NEUAUFGEFUNDENE SKULPTUR- UND ARCHITEKTURFRAGMENTE VOM GRABMAL PAULS II.

VON FRITZ BURGER

Die Kapelle della Pietà in St. Peter[1]) weiß mehr als ihre meist viel prächtiger ausgestatteten Schwestern von den Zeiten und Geschlechtern zu erzählen, die einst diesen geheiligten Boden zu schmücken gewetteifert und dadurch das vorbereitet haben, was dem Meister, dessen erstes plastisches Werk der Kapelle den Namen gab, durch ein seltenes Zusammentreffen von Glück und Begabung zu vollenden vergönnt war. Hier steht der aus altchristlicher Zeit stammende Sarkophag, einst den Leichnam des römischen Stadtpräfekten Petronius bergend, hier die energisch gewundene Säule mit den zierlichen Ornamenten, die den prunkenden Saal eines römischen Kaisers mit dem ehrwürdigen Halbdunkel der alten Petersbasilika vertauschen mußte, um später das Vorbild zu Berninis ehernem Koloß über dem Grabe des Apostelfürsten zu bilden. In der Mitte zwischen den beiden Zeugen versunkener Welten erhebt sich das Werk Michelangelos, das in sich die Gegensätze beider versöhnen und sie zu einem neuen hat vereinen wollen. Der historische und religiöse Zauber mag es gewesen sein, der eine bescheidene, in die linke Schmalseite eingelassene Gruppe von Architektur- und Skulpturfragmenten, die einst einem der bedeutendsten Werke der römischen Quattrocentokunst, dem Grabmal Pauls II., angehörten, Forscher wie Laien übersehen ließ. Schon die edlen und monumentalen Engelsgestalten, die, gleichfalls zu einem Grabmal gehörend, nach traditioneller Weise den Vorhang halten, sind, falls sie noch dem ausgehenden Trecento[2]) entstammen, zu den besten Werken dieser auf künstlerischem Gebiete in Rom so armen Periode zu zählen (vgl. die Lichtdrucktafel).

Das Ganze ruft zunächst einen recht unerfreulichen Eindruck hervor, ein stilloses Konglomerat aller möglichen Fragmente, unter denen die der Barockzeit so aufdringlich sich dem Beschauer darbieten, daß es an diesem düstern Ort schwer fällt, die übrigen, teilweise sehr zarten und graziösen ornamentalen und architektonischen Fragmente zu gewahren. Das auffallendste Stück ist das *Frührenaissancegebälk* mit den beflügelten Engelsbüsten, den zierlichen, äußerst sauber gearbeiteten Palmetten und dem für diese Zeit seltenen, zum Ganzen fein gestimmten Konsolenkranzgesims.[3]) Die zierlichen

---

[1]) Erste Kapelle rechts vom Haupteingang.

[2]) Sie weisen manche Verwandtschaften mit den Freifiguren der Fensterpfosten des Francesco Talenti an Orsanmichele zu Florenz auf (s. Reymond, La sculpture florent. S. XIV, S. 203).

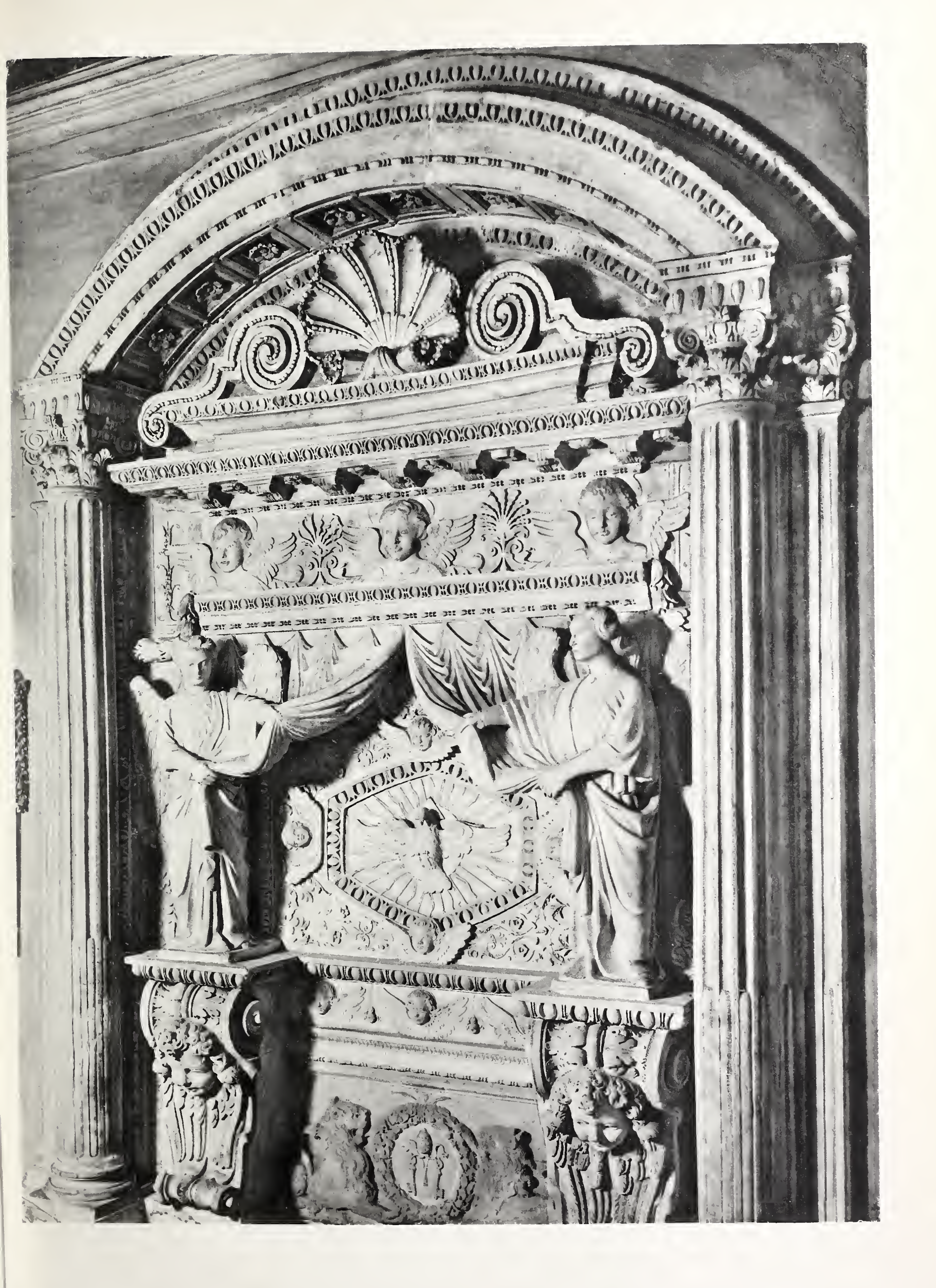
[3]) Gesamthöhe des Gesimses 50 cm, Gebälk 15 cm, Fries 23 cm, Architrav 12 cm.

Perlschnüre, die wie in der Werkstatt des Drechslers gebildet erscheinen, die Form des Eierstabes, der den Pfeil durch ein horizontales Stäbchen durchschnitten zeigt, wodurch dem antiken Ornament eine so ungemein lebhafte Schattenwirkung verliehen wird, weist auf die Hand Minos hin und ein Blick auf die Dekoration des Frieses bestätigt sofort diese Vermutung. Die Schotenpalmetten mit den feinen, etwas nervösen Bewegungen sind für Mino ebenso bezeichnend als der kecke kleine Kerl zur Linken, der mit so munteren Augen in die Welt lacht. Der Engel zur Rechten dagegen mit der etwas breiteren Kopfform, der weicheren, feineren Behandlung des Fleisches, dem flockig gegebenen Haar gemahnt mehr an Giovanni Dalmata. Das Ganze ist zweifellos das feinste und prächtigste Architekturstück, das wir aus der zweiten Hälfte des Quattrocento auf römischem Boden kennen. Das Monument, dem dieses Fragment angehört hatte, muß nach der Höhe des Gebälkes groß gewesen sein, und es zu bestimmen hält nicht schwer. Weist schon die Gruppierung Giovanni Dalmatas und Mino da Fiesoles auf das wohl im Jahre 1472 entstandene Grabmal Pauls II.,[1]) dieses größte und prächtigste Grabmonument des Quattrocento hin, so finden wir eine Bestätigung dieser Vermutung auch noch in dem Stich des Ciaconius, der uns einen Teil der Komposition des Grabmals überliefert hat.[2]) Er zeigt im wesentlichen dieselbe Dekoration des Frieses: geflügelte Engelsköpfe durch breite, vertikal stehende Palmetten getrennt. In der Deckplatte gibt er zwar keine Konsolen an, doch finden wir diese leicht angedeutet in der Zeichnung, die Rovezzano nach dem Grabmal gemacht hat.[3]) Freilich widerspricht dem die heutige Gestaltung des Gebälkes, dessen Kranzgesims sich schon in einer Länge von etwa 1,80 m verkröpft und demgemäß den 2,90 m breiten Mittelteil des Grabmals — und nur dieser könnte hier in Betracht kommen — nicht überdeckt haben könnte. Ich war deshalb auch bei der ersten Untersuchung der Fragmente bereit, das Gebälk als oberstes Abdeckungsgesims über dem Relief, das Gottvater von Engeln umgeben darstellte und das Grabmal bekrönt haben muß, anzubringen, um so mehr als die untere Breite des Gebälks mit der Weite des Reliefs übereinstimmte, so daß nach Anfügung der Marmorteile aus denen die links und rechts angegliederten Flügel herausgeschlagen waren, an dem verlängerten Architrav genau so viel Platz blieb, um die das Ganze stützenden und das Relief umrahmenden Pilaster aufzunehmen. Aber abgesehen davon, daß der Stich des Ciaconius sich deutlich genug über die Lage des Gesimses ausspricht, blieb es auch unverständlich, weshalb man kurzweg Marmorteile, für die noch Platz gewesen wäre, fortschlug, um dann die herausgemeißelten Engelsflügel wieder anzusetzen. Sofort klar aber wird die Sache, wenn man in dem vorhandenen Fragment das Mittelstück des Hauptgesimses erkennt, an das sich ehemals links und rechts die kleinen und mit Rücksicht auf ihre Verdübelung mit den über den Säulen vorspringenden Gesimsteilen ganz oder teilweise verkröpften Gebälkstücke anschlossen. Da diese ihrer Form nach schwer an einer solchen Komposition unterzubringen gewesen wären, verzichtete man auf ihre Erhaltung,

[1]) Siehe des Verfassers »Geschichte des florentinischen Grabmals«, Heitz 1904, S. 244, Taf. XXV—XXVII und Abb. 140—150. Wie hier, so sind auch bei den früheren Autoren diese Fragmente übersehen worden. Siehe Tschudi, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. IV. S. 169ff., und Gnoli, Archivio storico dell' Arte T. III, 1890, S. 429ff.

[2]) Burger, a. a. O. Taf. XXIV.

[3]) Ciaconius ist im Detail sehr frei und darf uns das Weglassen der im Stich nur mühsam zu gebenden Konsolen nicht wundern. Man wird aber in dem Gebälk eine Abbreviatur erkennen müssen, für die uns die Zeichnung Rovezzanos erfreulicherweise eine Ergänzung liefert. Siehe B., a. a. O. S. 246, Abb. 142 u. Taf. XXV, Fig. 4.



ARCHITEKTURFRAGMENTE VOM GRABMAL PAULS II.

IN ST. PETER ZU ROM

K. PREUSZ. KUNSTSAMML. 1906 LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



meißelte nur die zur Ergänzung des Mittelstücks nötigen Engelsflügel heraus und stutzte den krönenden Eierstab für den neuen Standort zurecht. Diese Annahme scheint sich bei Untersuchung der *unregelmäßig endenden Ecken* zu bestätigen. Das linke zeigt das nur roh angedeutete Ei ohne das bekannte Zwischenstäbchen, das rechte endigt in einen konkaven Bogen. Auch die ungleiche Entfernung der Ecken von den Rosetten sowie die Tatsache, daß das Kranzgesims statt mit einer Konsole mit einer Rosette endigt, ist im selben Sinne nahmhaft zu machen. Den Beweis für das Gesagte war ich nun so glücklich, in zwei Gesimsstücken in den Grotten des Vatikans zu finden, die durch ihre mit unserm Gesimsfragment genau übereinstimmende Dekoration keinen Zweifel über die Zugehörigkeit zu demselben aufkommen lassen (Abb. 1). *Die durch*



Abb. 1. Mino da Fiesole
Gebälkfragment vom Grabmal Pauls II.
Rom, Grotten des Vatikans

Hinzurechnung dieser Teile sich ergebende Gesimslänge stimmt nun genau mit der aus dem Auferstehungsrelief sich ergebenden Breite des Mittelteils überein.[1])

Das Gesims gibt uns ein ungewöhnlich günstig lautendes Zeugnis von Minos architektonischem Können; denn er hat in keinem seiner früheren Werke, selbst nicht in dem Grabmal Hugo von Anderburgs in der Badia von Florenz, diesem Analoges zur Seite zu stellen.

Ist die Zugehörigkeit dieses Gebälkstückes zum Grabmal Pauls II. mit Sicherheit zu erweisen, so liegt die Vermutung nahe, *in den übrigen Teilen* dieser dekorativen Mißgeburt Reste desselben Monumentes zu erblicken. Fassen wir zuerst die Umrahmung des Ganzen, die Säulen und die Archivolte ins Auge. Zunächst überrascht

[1]) Das Auferstehungsrelief ist 2,54 m lang, dazu ist die etwa 20 cm betragende Breite der Mittelnischenumrahmung (also im ganzen 40 cm) zu rechnen, so daß man eine Gesamtlänge von c. 2,90 m erhält. Die fünfmalige Wiederholung des Ziermotivs ergibt eine Länge von etwa 2,80 m, wozu die Verkröpfung der Gebälkstücke über den Säulen zu rechnen sein wird.

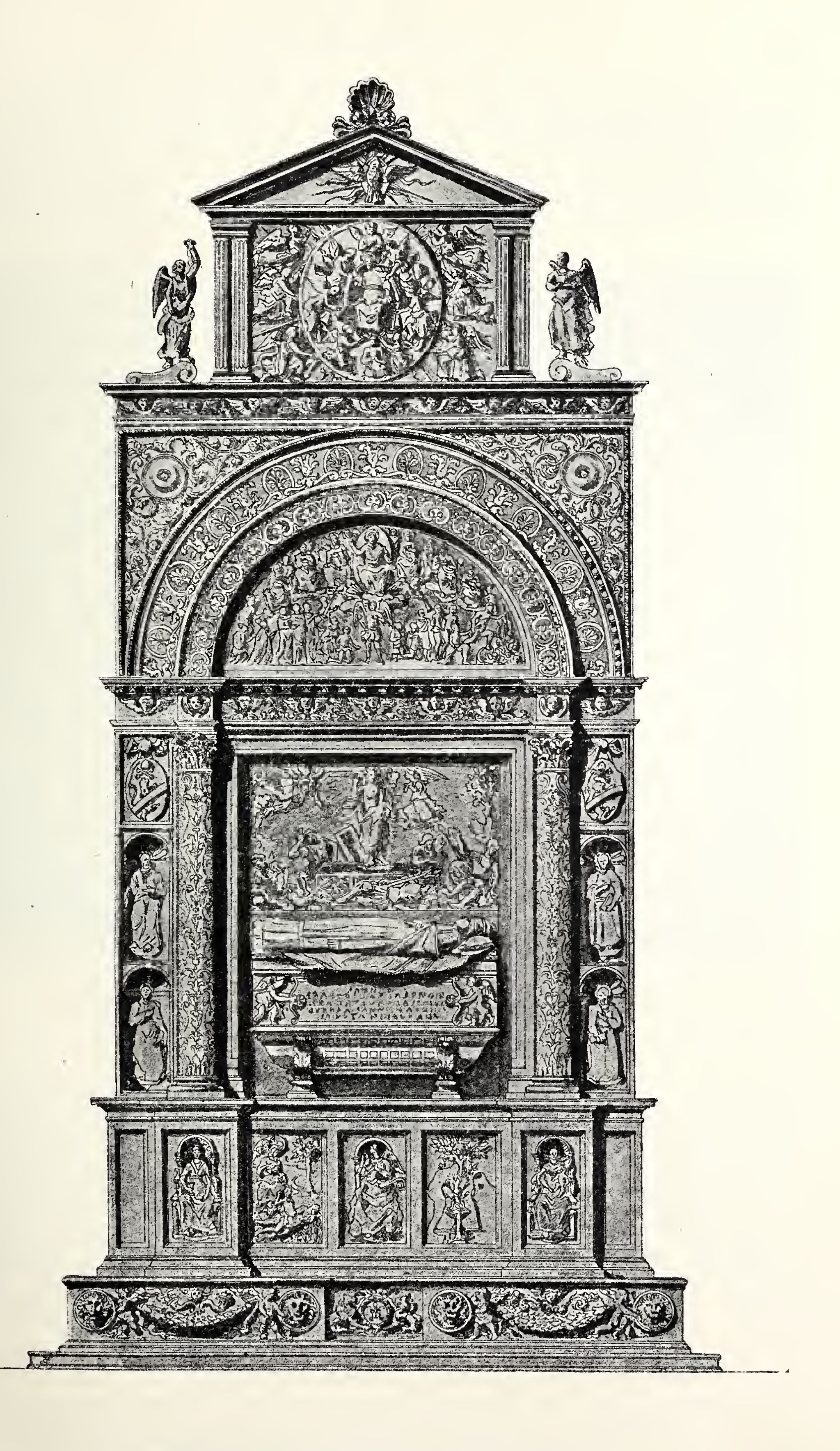
die Form der letzteren, eine konzentrische Doppelarkade. Ein Vergleich mit dem Stich des Ciaconius und den erhaltenen Zeichnungen zeigt uns die analoge Gestaltung am Grabmal Pauls II.; demnach hätten wir hier die obere Hälfte des Mittelbogens vor uns. Es fällt jedoch auf, daß die schwerfälligere, massive Form der Architektur wenig zu dem zierlichen, echt quattrocentistischen Gebälk stimmen will. Auch der Eierstab hat nichts mit der vorhin charakterisierten Form Minos gemein. Da wir wissen, daß gerade an dem obersten Teil die Hand eines herzlich plump arbeitenden Schülers mit tätig war, so würde diese Tatsache noch nicht genügenden Grund geben, um gegen die Zugehörigkeit dieser Archivolte zum Grabmal Einwand zu erheben, um so mehr als analog dem Stiche des Ciaconius in den innern Leibungsflächen neben den Säulen, eine Reihe von Fragmenten einer Rankenornamentik sich finden, die die bekannten, nur bei Mino üblichen Schotenpalmetten und an den Rändern eine gebogene Leiste aufweisen, deren Krümmungsradius — soweit sich durch Messungen hier ermitteln läßt — mit dem der äußern Archivolte übereinstimmt.

Lassen wir die Beantwortung dieser Frage offen, um einen Blick auf *die Säulen* und *die darüber befindlichen Architravreste* zu werfen. Auch deren Länge stimmt genau mit der aus der heutigen Form des Sarkophags und den darüber ehemals angebrachten Reliefs, also dem Raum von der Sockelleiste des Hauptgesimses bis zur obersten Deckleiste des Sockels überein. Alle Quellen aber, sowohl der Stich des Ciaconius, als auch die Zeichnung Rovezzanos und die Beschreibung des Grimaldi geben reich ornamentierte Säulen an,[1]) und dies zwingt uns hier, vorsichtig zu sein. Der Sarkophag hat auf dem Stiche des Ciaconius unter der ihn in seiner ganzen Höhe verdeckenden Inschrifttafel die Form eines von Scheren gestützten Segmentbodens. Diese stimmt mit der bei Mino sonst üblichen überein und ich fand bei erneuter Untersuchung des Sarkophags Reste dieses untern Teiles. Unter Berücksichtigung dieser unteren Gestaltung des Sarkophages ergaben sich aber Maße, die uns mit Sicherheit beweisen, daß die Säulen nicht zu dem Grabdenkmal gehört haben können. Dasselbe gilt auch für die über den Säulen liegenden, verkröpften Architravfragmente, denn es ist nicht anzunehmen, daß der Architrav des als Hauptgesims erkannten Stückes noch eine so plumpe Vergrößerung erfahren hätte, ganz abgesehen davon, daß die Eierstäbe die charakteristische Art Minos vermissen lassen. Da nun ihrer ganzen Form nach die Säulen, die Gebälkfragmente und die Archivolte zusammengehören, wird man auch diese Reste nicht zu den Architekturfragmenten des Grabmals zählen können. Auch hier gibt uns der Stich des Ciaconius einen Fingerzeig. Er weist auf der äußern Archivolte einen großen Ornamentkranz mit radial gestellten Palmetten auf, die so minesk wie möglich sind[2]) und nicht auf des Stechers eigener Erfindung beruhen können, sondern vielmehr nach dem Original gestochen sein müssen. Wer der Meister der Säulen und der zugehörigen Fragmente gewesen ist, darüber kann uns die Bildung der Kassetten unter der innern Archivolte einen Anhaltepunkt geben. Die schmalen Rahmen, die die Rosette umschließen und die vier an den Ecken jeweils angebrachten Tropfsteine sind eine spezifisch *Bregnosche* Eigentümlichkeit.[3]) An Bregno gemahnt auch das *Gebälkfragment*, das zwischen den beiden barocken Konsolen eingemauert

[1]) Siehe die Zeichnungen Rovezzanos, die eine bei Burger, a. a. O., die andere bei Gnoli, Archivio storico dell' Arte III. 1890, S. 480.

[2]) Vergleiche die analoge Dekoration am Grabmal des Hugo von Anderburg in der Badia zu Florenz (Burger, a. a. O. Taf. XIX).

[3]) Siehe das Grabmal des Kardinals Alanus in S. Prassede zu Rom, a. a. O. Taf. XXII.



REKONSTRUKTION DES GRABMALS PAULS II.

VON MINO DA FIESOLE UND GIOVANNI DALMATA

10



ist (Eierstab wegzudenken). Die Dekoration und die Proportionen stimmen genau überein mit dem Hauptgesims an dem großen Tabernakel in der Chiesa della Madonna delle Querce in Viterbo (fuori Porta fiorentina). Allein der Typus der Engel zeigt so deutlich Minos Hand, der sie in ähnlicher Weise übrigens auch am Forteguerra-Denkmal anbringt, daß man nun auch in diesen Bruchstücken Reste des Paulsgrabmals zu erblicken hat, um so mehr als die Feinheit der Ausführung anderer-



Abb. 2. Mino da Fiesole
Wappen vom Grabmal Pauls II.
Grotten des Vatikans



Abb. 3. Giovanni Dalmata
Wappen vom Grabmal Pauls II.
Grotten des Vatikans

seits eine Zugehörigkeit zu dem in den Säulen- und Archivoltenfragmenten vertretenen Monument ausgeschlossen erscheinen läßt. Die vier um die Taube des heiligen Geistes gruppierten *Engelsköpfe* sind zusammen mit zwei andern zugehörigen Reliefstücken, die ich in den Grotten fand, aus den übrigen Resten des Gesimses herausgeschlagen und ergeben zusammen eine Mindestlänge von 2,70 m. Hiernach müßten wir in ihm Reste des über dem Scheitel der Archivolte hinlaufenden *oberen Abschlußgesimses* erkennen, auf dem sich dann noch das Tabernakel mit der Darstellung Gottvaters in der Engelsglorie erhob. Vorliegendes Fragment des Kranzgesimses wäre hierbei vielleicht analog dem Bregnoschen an dem Tabernakel zu ergänzen.



Abb. 4. Mino da Fiesole
Engel aus der Attika des Grabmals Pauls II.
Grotten des Vatikans

Mit absoluter Sicherheit läßt sich dagegen das unmittelbar unter diesem Gesims befindliche Fragment als zum Grabmal gehörig bestimmen. Es ist das päpstliche Wappen Marco Balbos[1]), das zweifellos das von mir als fehlend bezeichnete Mittelstück zwischen den untern Sockelplatten bildete. Die heraldisch ausgezeichnet stilisierten Löwen sind den Wappenlöwen Dalmatas (Abb. 3) am nächsten verwandt und reihen sich würdig der übrigen Dekoration des Sockels an.[2])

Eine ornamentale Meisterleistung sind die um die *Taube des heiligen Geistes* gruppierten Fragmente, bei deren stilistischer Analyse man gleichfalls zwischen pendants (Abb. 2) zu vergleichen. Mino da Fiesoles Art drückt sich nicht nur hierin, sondern auch in der eckigen Form des Wappens selbst aus. Der persönliche künstlerische Wille hat sich so nachdrücklich kaum jemals wieder in solch relativ nebensächlichen Werken auszudrücken gewußt wie im Quattrocentro.

[1]) Das Wappen scheint einige Zeit irgendwo eingemauert gewesen zu sein, da der Marmor die Politur ganz verloren hat. Vielleicht dürfen wir auch aus diesem Grunde uns das Fehlen derselben auf dem Stich des Ciaconius erklären. Die beiden Sockelplatten im Louvre geben uns, wie ich das bereits nachgewiesen, die Gewißheit, daß ein Mittelstück noch vorhanden gewesen ist, da die beiden Sockelstücke in stilistisch ganz verschieden behandelten Löwenköpfen und Gesimsen endigen, die so niemals aufeinandergestoßen haben können. Löwen finden sich auch noch in den Wappen, die über den Nischen der Prophetenstatuen angebracht waren.

[2]) Das Wappen ist hier schon mit Rücksicht auf die prächtige Modellierung des Bandes, das sich um den kräftigen Ring schlingt, Giovanni gegeben. Es ist interessant, die kleinliche Zeichnung und ornamentale Stilisierung des Wappen-

Mino und Bregno schwanken kann. Da wir nun wissen, daß Mino das Grabmal Pauls II. gerade in ornamentaler Hinsicht, wie uns der erhaltene Sockel und die beglaubigten Zeichnungen der ornamentierten Säulen beweisen, prächtig ausgestattet hat, die ornamentalen Formen aber ganz ähnlich denen an Minos Kapitellen gestaltet sind, andererseits die außerordentliche Feinheit und Sorgfalt der Ausführung sowie einzelne Details übereinstimmen mit dem erhaltenen Sockelfragment im Louvre, dürfen wir wohl annehmen, daß auch diese Bruchstücke ehemals dem Grabmal angehört haben. Dies bestätigt die Randleiste, die uns deutlich über ihre ehemalige Verwendung Aufschluß gibt. Es bildet nämlich jede der vier Platten ein spitzwinkliges Dreieck, von dessen Längsseiten die eine gebogen, die andere gerade ist, während die Schmalseite eine unregelmäßige Bruchstelle aufweist. Danach dürfen wir annehmen, daß zwei Platten ehemals zu einer vereinigt waren, die deutlich die Form einer *Zwickeldekoration* ergeben, deren Bogen mit dem Krümmungsradius des erhaltenen Lünettenreliefs in den Grotten des Vatikans übereinzustimmen scheint. Auch die *Taube des heiligen Geistes* ist im Hinblick auf ihre bis ins einzelne genau übereinstimmende charakteristische Wiedergabe der Flügel ein Dekorationsstück des Grabmals gewesen, wofür wir weiter unten noch andere Argumente anführen können.[1])



Abb. 5. Giovanni Dalmata
Engel aus der Attika des Grabmals Pauls II.
Grotten des Vatikans

[1]) Die Art der Taubendarstellung entspricht der Schule Donatellos; siehe die neuerdings in L' arte 1905, Bd. V, S. 376, 377 publizierten Tabernakel; die Annahme eines Giebels als Umrahmung in der Rekonstruktion (siehe Abb.) stützt sich auf diese Monumente. Bregno stellt die Taube in den obengenannten Werken abwärtsfliegend dar, jedoch gleichfalls im Giebel.



Abb. 6. Mino da Fiesole
Engel aus dem Glorienrelief vom Grabmal Pauls II.
Grotten des Vatikans

Ob die zum Grabmal Pauls II. gehörigen Fragmente in vorliegendem Monumente durch die genannten schon erschöpft sind, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Die Leibungsflächen der Wand zwischen den Säulen und den vorhanghaltenden Engeln weisen eine Reihe von ornamentalen Fragmenten auf, die den übrigen von Mino gearbeiteten verwandt sind. Am meisten fällt eine echt Minosche umschriebene Rankenpalmette auf, die in mehreren gleichen Bruchteilen vorhanden, ebenfalls eine ge-

bogene Randleiste zeigt. Bemerkenswert sind die beiden *Kranzenden*, die links und rechts von dem großen Hauptgesims sichtbar sind, die aber am Grabmal schwerlich eine besondere Rolle in der Komposition gespielt haben können, da die Kränze am untern Ende keine Bruchstellen aufweisen. Auch die in der Lünette befindliche Dekoration ist merkwürdig. Der Eierstab des ganz barock aussehenden Gesimses ist zweifellos von Minos Hand, scheint mir aber durch Aufsetzen kleiner zerbrochener Stücke mit dem gebogenen Architekturfragment erst nachträglich vereint worden zu sein und vielleicht ehemals dem heute zwischen den barocken Konsolen befindlichen Gesimse angehört zu haben.



Abb. 7. Giovanni Dalmata
Engel aus der ehemaligen Glorie vom Grabmal Pauls II.
Grotten des Vatikans

Auffällig ist, daß die Muschel und die sie flankierenden Konsolen durch *aufgeklebte Holzperlschnüre* bei Zusammensetzung dieses Denkmals modernisiert wurden. Die Muschel am Grabmal anzubringen, war ein alter, durch das ganze Quattrocento hindurchgehender Brauch, und wir wissen, daß auch Michelangelo in den Skizzen zu seinen Grabmälern Julius' II. und der Medici sie verwandte, wobei er sich an die Quattrocentograbmäler, insbesondere an das Paulsmonument kompositionell angelehnt

hat. Da nun, wie im folgenden noch gezeigt werden soll, an dem *Paulsgrabdenkmal Voluten angebracht waren*, so liegt der Gedanke nahe, hier den oberen Abschluß des Monumentes zu erblicken, der sich dem das Glorienrelief abdeckenden Gesimse anpaßte. Ist es nun ein Zufall, daß diese Voluten, Muschel und jene am Ende des großen Gesimses angebrachten kleinen Kranzenden in ganz verwandten Formen den oberen Abschluß des Donatelloschen Tabernakels in St. Peter bilden und[1]) auch die Grabdenkmäler Sansovinos in Santa Maria del Popolo, die an sich die klassische Vollendung des Minoschen Typus darstellen, unter Anlehnung an dessen oberen Abschluß gleichfalls jene Muschel und Voluten zeigen? Allein ich muß gestehen, daß mir diese Voluten nicht recht in die Quattrocentozeit passen wollen (vgl. Grab Eugens IV.), trotzdem auch ihre Verwendung bei einer Rekonstruktion keine Schwierigkeiten bereiten würde.

Bei erneuter Revision der Grotten des Vatikans, die ich auf Grund des obigen Fundes vornahm, war ich so glücklich eine Reihe weiterer Skulpturen zu finden, die uns heute eine annähernd genaue Rekonstruktion des Grabmals vorzunehmen gestatten. — In der Kapelle »Prägnantium«, links und rechts der von Schmarsow Melozzo da Forli gegebenen Madonna mit Kind sind *zwei reliefartig behandelte Engel* in die Mauer eingelassen, deren Höhe, vom »Scheitel bis zur Sohle« gemessen, 80 cm beträgt.[2]) Der eine größere mit prächtig wallendem Gewande, großen, sehr reich behandelten Flügeln und pathetischer Gebärde, erweist sich auf den ersten Blick als ein Werk *Giovanni Dalmatas* (Abb. 5). Die wie eine Vorahnung des Barock wirkende Gewandung zeigt uns besser als vielleicht jedes andere Werk, wohin die römische Quattrocentoplastik aus sich selbst heraus gekommen ist, wie in ihr der Geist des Cinquecento bereits geborgen liegt. Der typische Vertreter der Florentiner Quattrocentokunst auf römischem Boden, Mino da Fiesole, der das Pendant geschaffen hat, schneidet da neben seinem Ateliergenossen schlecht ab (Abb. 4). Ein Werk, zwar nicht ohne Anmut, aber saft- und kraftlos, die Formen eingepreßt in ein starres Liniensystem, das den Keim des Todes in sich birgt.

Der erste Blick auf die Figur Dalmatas ruft uns unwillkürlich die Grabstatue Pauls II. ins Gedächtnis; die stilistische Analogie ist so evident, daß man sich diese beiden Werke nur zur selben Zeit gemeißelt denken kann. Da wir nun in der Peterskirche nur *ein* großes Werk kennen, das von diesen beiden Meistern gearbeitet worden, ist der Schluß nicht zu kühn, hier Skulpturenschmuck vom Grabmal Pauls II. zu erkennen. Auch die Quellen, die sonst über den ehemaligen Standort der einzelnen Monumente verhältnismäßig genau orientiert sind, versagen hier. Dionysius (Taf. XXIII und S. 49) meint hier »forsitan« könnte der Engel an dem von Bonifatius VIII. um 1330 errichteten »Sacellum« gestanden haben. Tatsächlich erhielt das Sacellum im 15. Jahrhundert, wie ich an anderer Stelle noch nachweisen werde, einen plastischen Schmuck, aber der Dekorateur war Isaia da Pisa. Die Notiz des Torrigi aus dem Kapitelarchiv von St. Peter, die Dionysius (S. 50) anführt, kann sich nur auf die zwischen den Engeln befindliche Madonna beziehen. Torrigi selbst schweigt sich über diese Engel aus. Der Mangel an Notizen hierüber erklärt sich nun ebenso wie bei dem Glorienrelief Gottvaters, über das nur Grimaldi in der Beschreibung des Monuments berichtet hat,[3]) einfach daraus, *daß die Engel sich an ähnlich exponierter Stellung*

[1]) Siehe Müntz, Hist. de l' art. p. I. R. I, S. 375.

[2]) Tschudi hat diese Engel in anderem Zusammenhang bereits erwähnt. Siehe Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. IV, S. 169.

[3]) In der Skizze aber gibt er dessen Aufstellung nicht an, wohl weil er es selbst am Grabmal nicht mehr gesehen hatte.

befunden und bei der ersten Verstümmelung des Grabmals, die wahrscheinlich unter Julius II. stattgefunden hat, abgenommen worden sind. Bei der dann von den Venezianern um die Mitte des Jahrhunderts versuchten Wiederaufstellung des Grabmals sind sie wohl, sei es aus Unkenntnis, sei es aus technischen Gründen, ebenso wie das Glorienrelief *fortgelassen worden*, so daß den spätern Deskriptoren von der Zugehörigkeit dieser Werke nichts bekannt war. — Die *Form der Basen* der Engel gibt uns nun andererseits die Gewißheit, daß diese *nur über der Archivolte, das Glorienrelief flankierend, gestanden haben können.* Der Engel Dalmatas weist unter dem linken Fuß eine große Archivolte auf. Auf den ersten Blick glaubte ich darin eine Bestätigung meiner früheren Annahme, daß das Glorienrelief von einem Segmentbogen umrahmt war, sehen zu können und die so häufig vorkommende Volute am Bogenwiderlager erkennen zu dürfen, auf die der Engel gestellt war. Allein das Pendant ist glücklicherweise so gebrochen, daß der *hintere kleinere Teil der Volute,* aus dem eine Palmette hervorsprießt, sichtbar wird und wir somit die Gewißheit erhalten, daß diese Engel auf besonderen S-förmigen Voluten postiert waren. Setzt man jedoch dieses nur 1,40 m breite Relief[1]) auf das oberste die Doppelarchivolte bekrönende Gesims, das nach unseren Ergebnissen etwa 4,50 m lang gewesen sein muß, so fällt seine groteske Kleinheit sofort in die Augen, und man wird sich darüber klar, daß es so, flankiert von den beiden Engeln, niemals den oberen Abschluß dieses außergewöhnlich großen Grabmals gebildet haben kann. Man wird also wohl annehmen müssen, daß dies Glorienrelief zum mindesten in seiner Breitenausdehnung ehemals größer gewesen sein muß. Diese Vermutung fand ich nun bei meiner Revision der Grotten durch *6* bisher kaum beachtete *Engel* bestätigt, die augenscheinlich ehemals paarweise konfrontiert waren. Da stets einer von Mino, der andere von Dalmata gemeißelt ist und dieses wieder der am Grabmal Pauls II. von beiden Meistern geübten Arbeitsteilung entspricht, erscheint deren Zugehörigkeit zu dem Grabmal gesichert. Die Haltung der beiden ersten Engelpaare ist jedoch derart, daß man sie sich zunächst nur als Träger einer Inschrifttafel denken kann[2]) (Abb. 6 u. 7). Allein abgesehen davon, daß sich diese vier Figuren als Inschriftenträger unmöglich am Grabmal unterbringen ließen, erweist eine nähere Untersuchung der Skulpturen diese Annahme als irrig. Nicht alle Figuren sind entsprechend ihrer Konturen aus ihrer ehemaligen Umgebung herausgeschlagen, sondern zeigen noch den allerdings durch das die Wand überziehende Tapetenmuster etwas verdeckten *Reliefgrund*, der über den ehemaligen Standort dieser Engel keinen Zweifel mehr läßt.[3]) *Der glattpolierte Grund weist nämlich genau dieselbe charakteristische Strahlenstilisierung wie am Glorienrelief auf,* das diese Engel somit erweitert haben müssen. *Da ihre Zahl 6 genau der Tradition entspricht,* so ist damit auch die Art ihrer Verbindung mit dem Mittelrelief leicht zu bestimmen. *Die Engel müssen einen Kranz oder eine Art Mandorla gehalten haben, die das Glorienrelief umgab.* Hierdurch erklärt sich nun auch der heutige Zustand des Reliefs; man war genau wie bei einigen Engeln nur auf die Erhaltung des figürlichen Teiles bedacht und hat in dem teilweisen freien Relief-

[1]) Burger, a. a. O. Taf. XXV.

[2]) Der Engel Dalmatas ist in einer zweiten Figur fast genau wiederholt, während die entsprechende Minos in der Bewegung von der in Abb. 6 publizierten etwas verschieden ist, doch ist auch die Stellung im großen ganzen die gleiche.

[3]) Der Engel (Abb. 7) läßt auch zwischen den Händen genau das Rund des ehemals anschließenden Reliefs erkennen, während bei dem Engel (Abb. 6) dieses nur aus dem Verlauf des aus den Händen hervorsprießenden Strahlen erkenntlich ist. (In der Abbildung stört die aufgemalte Hohlkehle zwischen den Händen.)

grund einen willkommenen Anlaß gesehen, seine aus räumlichen Gründen schwierige Aufbewahrung durch Zerstückelung sich zu erleichtern.

Das Relief erhält in dieser Form unter Anrechnung der einfassenden Pilaster[1]) eine Breite, die nahezu der des unteren Mittelteiles entspricht, und die Engel (Abb. 4 u. 5) bilden eine notwendige Ergänzung dieses in der folgenden Zeit bei Grabmälern und verwandten Schöpfungen fast zur Regel werdenden oberen Abschlusses[2]), andererseits finden wir nun auch in dessen Breitenausdehnung eine willkommene Bestätigung unserer Vermutung bezüglich der Gestaltung des unmittelbar darunter liegenden Teiles des Grabmals.

Nur vier von den bisher betrachteten Engeln weisen eine unter sich annähernd gleiche Haltung auf, wovon wir zwei in Abb. 6 u. 7 veröffentlicht haben. Die beiden anderen zeigen jedoch die Arme über die Brust gekreuzt und Kopf und Arme in fast leidenschaftlicher Gebärde nach oben gerichtet.[3]) Diese müssen mit Rücksicht auf ihre besondere Form die obersten Zwickel des Reliefs geschmückt und damit die kompositionelle Verbindung des Gottvater-Reliefs mit der darüber befindlichen Taube des heiligen Geistes dargestellt haben.

Nach dem Ausgeführten sind wir somit in der Lage, eine annähernd richtige Rekonstruktion dieses wichtigsten und größten Marmorgrabmals der Frührenaissance vorzunehmen, wie es in dem beigegebenen Entwurfe versucht ist. Nur die Frage nach der Gestaltung des die *Taube des heiligen Geistes* einfassenden Rahmens bliebe dabei vielleicht offen.[4])

Die Rekonstruktion zeigt, daß nun durch die Einfügung des Wappenstückes am Sockel die Mittelachsen der im Louvre befindlichen Platten genau mit denen der Sockelverkröpfung unter den Säulen zusammenfallen. Auch die übrigen Stücke fügen sich in die nach genauen Maßen der Originale vorgenommene Rekonstruktionszeichnung ein, so daß man nun sowohl von den Vorzügen wie den Schwächen der Komposition eine annähernde Vorstellung erhält. Wir haben hier das Meisterwerk Minos vor Augen, dessen Einfluß im Süden wie im Norden Italiens zu verspüren ist. Die ornamentale und skulpturelle Dekoration war zweifellos das Höchste, was die damalige Kunst der Frührenaissance zu leisten vermochte, und wir werden, abgesehen von dem auch an anderen Schöpfungen ersichtlichen, für die Zeit bedeutsamen dekorativen und

[1]) In der Kapelle Prägnantium der Grotten stehen die Reste einiger gekuppelter Pilaster, die sehr gut von der Hand Minos stammen können und auch ihren Maßen nach zu unserem Relief passen würden.

[2]) Daß die Seitenflügel nicht wesentlich breiter gewesen sein können, erhellt aus der gegebenen Sockellänge.

[3]) Die Engel befinden sich in einem kaum einen halben Meter breiten Kapellenzugang der Grotten und sind deshalb nicht zu photographieren.

[4]) In dem genannten Bregnoschen Tabernakel in der Madonnenkirche delle Querce zu Viterbo, das, wie wir sahen, das Krönungsgesims wie allgemeine Kompositionsmotive aus dem Grabmal Pauls II. übernahm, setzt sich auch der obere Teil aus den Elementen des Abschlusses des Grabmal Pauls II. zusammen. Dargestellt ist auch hier Gottvater, von Engeln umgeben, und diese werden wieder von einem weiteren aus 6 (sic!) Engeln bestehenden Kranz umrahmt. Auch *der Giebel mit der Taube des heiligen Geistes fehlt nicht*, nur ist er hier in unglücklicher Weise unter die Archivolte eingeschoben. Sollten sich jedoch die S. 137 erwähnten Muschel- und Volutenfragmente als zugehörig erweisen, so dürfte sich die Taube in einer weiteren kleineren, horizontal abgedeckten Attika befunden haben, über der ein Gesims die Dekoration aufzunehmen hätte, wozu sich das in dem genannten Altar in der Peterskirche befindliche Gebälkfragment, das auch dort die Voluten trägt, sehr gut eignen würde.

kompositionellen Geschicke Minos, genötigt sein, unsere bisherige Schätzung seiner künstlerischen Persönlichkeit zu revidieren. Wir müssen eben unser Augenmerk mehr auf solche Schöpfungen, als auf die oft handwerksmäßigen Produkte seiner plastischen Tätigkeit richten, worauf ich schon in ähnlichem Zusammenhang hinzuweisen Gelegenheit hatte.

Die hier gemachten Wahrnehmungen haben außer dem speziellen auch noch ein allgemeineres Interesse, insofern sie uns zeigen, wie erstaunlich pietätvoll man gegen dieses Monument verfahren ist, so daß wir heute den Verlust nicht eines einzigen Skulpturstückes aus demselben zu beklagen haben. Man scheint so etwas wie Wahlverwandtschaft mit solchen Spätlingen der Frührenaissance im Cinquecento empfunden zu haben und ist mit diesem Grabmal weit glimpflicher umgegangen als mit seinen in früherer Zeit entstandenen und deshalb hierin viel unglücklicheren Genossen.

NOTIZEN

I

EIN GESCHABTES AQUATINTABLATT VON GOYA

Das Kupferstichkabinett der Königlichen Museen gelangte nach der Erwerbung der im letzten Bande des Jahrbuchs S. 136 publizierten seltenen Lithographien neuerdings in den Besitz eines Aquatintablattes von Goya, das zu den eigenartigsten und gewaltigsten Schöpfungen des großen Spaniers gehört. Paul Lefort[1]) beschreibt es unter Nr. 249 seines Katalogs und nennt es »Le Colosse«.

Ein nackter Riese sitzt, den Rücken nach vorn gekehrt, auf einer Hügelkette, die den Horizont einer weiten Landschaft begrenzt. Er wendet, die Ellbogen aufs Knie stützend, das bärtige Antlitz über die Schulter zurück. Vom Wiederschein der aufgehenden Sonne getroffen, leuchtet der muskulöse Rücken auf, und die ersten Strahlen treffen Stirn, Wange und Nase, während oben rechts am dunkeln Himmel noch die abnehmende Mondsichel steht. Vorn liegt auf steilem Felsen eine Art Fort, und dahinter erglänzt ein Fluß, lösen sich ferner gelegene Ortschaften aus den Hügelwellen der in Dämmerung verglimmenden Landschaft.

Selten wohl hat ein Künstler in so kleinem Raum — das Blatt mißt 285:206 mm Bl. — den Eindruck des Riesenhaften, Übermenschlichen in gleich überzeugender Weise wiederzugeben verstanden. D. Valentin Carderera nennt es in der Gazette des Beaux-Arts[2]) eine wahre Kraftprobe des Meisters, sowohl an phantastischer Gestaltungskraft als an Kühnheit des technischen Verfahrens. Goya schwärzte, wie sich Carderera etwas unklar ausdrückt, die Platte mit Salpetersäure und ließ dann Plan um Plan die beabsichtigte Zeichnung daraus erstehen, indem er zuerst die Lichter herausarbeitete, dann die Halbtöne. Die Platte ist aber offenbar als reine Aquatinta behandelt, d. h. der Harzgrund wurde tief angeätzt, und Lichter wie Halbtöne mit dem Schaber und dem Polierstahl herausgehoben. Der Aquatintagrund ist also ähnlich behandelt wie der mit dem Wiegeisen granierte Grund der Schabkunstplatten. Man erkennt ein Pentimento am Himmel neben dem rechten Oberarm des Riesen. Der linke Arm war vielleicht ur-

[1]) Francisco Goya. Paris 1877.

[2]) Vol. XV (1863) p. 248.

sprünglich aufgestützt, so daß der Kopf auf ihm ruhte, und der Künstler ließ ihn, sehr zum Vorteil der Silhouette, schließlich fort. Die Platte scheint überhaupt nicht beendet worden zu sein, denn der leere Unterrand war wohl für eine Inschrift bestimmt. Goyas Name ist bei dem Berliner Exemplar von fremder Hand mit Tinte in die linke untere Ecke gesetzt.

Lefort kannte nur zwei Drucke, den bei Carderera, jetzt in der Biblioteca nacional zu Madrid, und einen anderen aus dem Besitz von Goyas Enkel, in seiner Sammlung, jetzt im Cabinet des estampes der Bibliothèque nationale zu Paris. Auf der Rückseite des letzteren findet sich mit Bleistift die Aufschrift: »Por Goya, despues de tiradas 3 pruebas se rompió la lamina.[1]) Den dritten Abdruck besaß D. Cristobal Ferriz in Madrid,[2]) von dem ihn das Berliner Kabinett erwarb.

Max Lehrs

II

EINE MEDAILLE MIT DEM BILDNIS RANUCCIO FARNESES

Georg Gronau hat im vorigen Heft dieser Zeitschrift der alten Annahme, nach der das Tiziansche Bildnis Ranuccio Farneses in einem bekannten Bilde der Wiener Sammlung zu suchen sei, mit historischer und quellenkritischer Waffe den Todesstoß versetzt. Wenn es trotzdem Skeptiker geben sollte, die nur an einen Scheintod glauben, so muß der letzte Zweifel an der Richtigkeit der Gronauschen Identifizierung mit dem Berliner Malteser vor einem synchronistischen Belegstück schwinden. Im Pariser Cabinet National befindet sich eine Medaille (Armand 44), die auf dem Avers die Geronima Orsini mit der Umschrift »Hieronyma Ursina« darstellt, auf dem Revers aber laut Legende den »Ranusius Farnesius Prior Venet«. Man kann wohl aus dem Umstand, daß zwei heterogene Köpfe zu einer Medaille vereinigt sind, schließen, daß es sich bei dem Pariser Exemplar um eine Abformung zweier Stücke und spätere Kombination handelt, allein die Echtheit der Form kann nicht in Zweifel gezogen werden. Ranuccio ist nun auf der Medaille dem von Gronau herangezogenen jungen Malteser des Berliner Museums schlagend ähnlich. Hier wie dort der gleiche nach hinten stark ansteigende Schädel, der gleiche Stirnwinkel, die kräftigen Nasenflügel, die schmale Oberlippe mit dem feinen, wenn auch breiten Mund und die großen abstehenden Ohren. Der junge Mann erscheint wenige Jahre älter als auf dem Berliner Bild; man könnte ihm vielleicht 16 Jahre geben. Die Medaille dürfte demnach auf das Jahr 1546 zurückgehen.

Curt Sachs

[1]) »Von Goya, die Platte wurde nach Abzug von 3 Drucken zerbrochen.«

[2]) V. v. Loga, Francisco de Goya. Berlin 1903. Nr. 705.







EIN MADONNENBILD GERARD DAVIDS IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Seitdem wir Bodenhausens »Gerard David« besitzen, erscheint alles, was über den Meister noch zu sagen ist, als Bestätigung, Ergänzung oder Korrektur des dort Gesagten. Hier ist nicht der Ort, Bücher anzuzeigen oder zu kritisieren. Da meine folgenden Bemerkungen aber Einwendungen gegen die Monographie mit sich führen, muß ich im voraus erklären, daß mir die Arbeit als Ganzes, namentlich die stilkritische Sammlung und Ordnung der Bilder, wohl gelungen und rühmlich vorkommt.

Das Madonnenbild, eine der neueren Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums, das ich zu veröffentlichen beauftragt bin, ist in dem Buche des Freiherrn v. Bodenhausen auf S. 103 unter Nr. 9 erwähnt, im wesentlichen, wie mir scheint, zutreffend beurteilt und an der richtigen Stelle in den Zusammenhang gestellt.

Wie die meisten Werke von Brügger Meistern, die in jüngerer Zeit aufgetaucht sind, stammt diese Madonna aus Spanien. Sie ist erst 1904 von dort gekommen und angeblich im Besitze der Familie Ossuna gewesen. Der auf der Rückseite des dünnen, nicht gebrochenen Eichenbrettes geschriebene Name »Alonso . . .« bestätigt die Herkunft. Außerdem sind dort die Sammlungsnummern 23 und 25 lesbar und der Meistername »Lucas Leyden«. Die 44 cm hohe, 36,5 breite Tafel ist in ihren originalen Grenzen erhalten; der Grat der Grundierung ist an allen vier Seiten sichtbar. Der Zustand der Malerei ist gut. Die trübenden Firnisschichten sind fast vollkommen und mit genügender Vorsicht entfernt, so daß die ursprünglich beabsichtigte Farbenwirkung annähernd wiederhergestellt erscheint. Fortgenommen hat die Putzung von der Farbe so gut wie nichts. Gerade vor Gerard Davids Bildern ist, ohne Rücksicht auf den zufälligen Zustand, so viel von dem »Warm« oder »Kalt« der Farbenharmonie gesprochen, danach geordnet und datiert worden, daß v. Bodenhausen mit resolutem Verzichten auf die Berücksichtigung solcher Unterschiede eine Quelle des Irrtums verstopft hat. Freilich, hätten wir die ganze Reihe der Gemälde in ein und demselben Zustande vor uns, dann würde sich, wie ich vermute, doch allerlei aus der Färbung folgern lassen.

Die Madonna ist bis zu den Knieen sichtbar, sitzend. Die Bildbreite unten füllend, hebt sich ihre Gestalt in steiler Pyramide empor, und die starren Umrißlinien des Mantels schließen sich in stumpfer Wölbung über dem Madonnenkopfe zusammen. Der Körper der Gottesmutter wird fast genau von vorn gesehen und trägt in feierlicher Regungslosigkeit das enge Zelt des schweren Gewandes. Der Kopf ist etwas gedreht und geneigt. Das Christkind scheint mit lebhafterem Wesen sich gegen den

Zwang zu wenden. Freilich die Kreislinie seines schwach behaarten Schädels strebt nur wenig über die gerade Grenzlinie des Madonnenmantels heraus; die Beinchen aber mit den gespreizten Zehen, die gewaltsame Drehung des Kinderkopfes, der Blick, der mit kindlicher Neugier den Beschauer sucht: damit kommt Widerspruch und genrehaft menschliches Wesen in die hieratische Ruhe.

Sooft wir die säugende Madonna in einem altniederländischen Gemälde dargestellt finden, blicken wir auf die klassische Gestaltung des Motives in dem Brüsseler Lukasbilde zurück, und fast stets bestätigt sich direkter oder mittelbarer Zusammenhang. Wir möchten den Stammbaum der Kompositionen mit dem Lukasbild als der Wurzel aufstellen. Das Bildermaterial mag lückenhaft sein. Vielleicht fehlen einige Glieder in der Kette. Ob die berühmte Tafel in München das Original von Rogers Hand sei, was neuerdings in Frage gestellt worden ist, kann hier unentschieden bleiben. Die Komposition ist gewiß Rogers Schöpfung und stand um die Mitte des XV. Jahrhunderts fest.

Von dem Lukasbilde, das in Wiederholungen zu München, St. Petersburg und Boston bekannt ist, stammen mehrere Varianten ab, Madonnen in Halbfigur:

1. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 549A). Abgesehen von vielen minder erheblichen Abweichungen von dem Lukasbilde, ist das Christuskind mehr sitzend — auf einem Kissen — dargestellt und hebt segnend den rechten Arm.

2. Brüssel, Sammlung Matthys (Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 28, Bruckmann, Pigmentdruck). Ziemlich genaue gegenseitige Wiederholung des Berliner Bildes mit einigen Änderungen.

3. Antwerpen, Sammlung Chev. Mayer v. d. Bergh (Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 113). Mit dem zweifelhaften Datum 1488 auf dem Rahmen. Gleichseitig mit dem Berliner Bilde, vielfach abweichend von den genannten Kompositionen. Das Kind bleibt in der Körperhaltung dem Lukasbilde näher, entfernt sich aber mit den Bewegungen der Hände noch weiter von dem Urbilde, da es die Linke nicht spreizt, sondern einen Apfel hält.

Diesen drei Varianten, die neutralen Grund zeigen, keinen landschaftlichen Ausblick und die nicht nur in der Erfindung, sondern auch in der Zeichnung dem Kreise der Rogerschen Kunst angehören, stelle ich sieben Darstellungen der säugenden Madonna gegenüber, die in der Komposition genau miteinander übereinstimmen:

4. Berlin, Sammlung M. Jaffé (Versteigerung Hoesch, Nr. 241, Abbildung im Auktionskataloge). Ziemlich charakterlose Arbeit vom Anfang des XVI. Jahrhunderts.

5. München, Sammlung Lenbach (Renaissance-Ausstellung, München 1901, kleine Abbildung im Kataloge dieser Ausstellung). Recht gute Arbeit von 1500 etwa.

6. Aachen, Suermondt-Museum (Brügger Leihausstellung von 1902, Nr. 173, Bruckmann, Pigmentdruck). Arbeit des Meisters der Ursulalegende. Vermutlich um 1480 in Brügge entstanden.

7. Madrid, Sammlung Traumann (abgebildet von v. Bodenhausen S. 102). Durchaus im Stile Gerard Davids, von Bodenhausen als eigenhändiges Werk dieses Meisters gerühmt.

8. Berlin, Sammlung Eugen Schweitzer. Im späten David-Stile.

9. London, Kunsthandel (Dowdeswells & Co.) 1903. Im Stil Ysenbrants. Ich bilde dieses Exemplar ab.

10. Berlin, Sammlung Dr. G. A. Freund. Im Stile Bensons.

Vergleicht man die sieben Madonnenbilder, die kopienartig genau miteinander übereinstimmen, wie verschieden voneinander sie auch nach Qualität, Formensprache,



GERARD DAVID

MARIA MIT DEM KINDE

IN DER GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN

12

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



im Hintergrund und durch Zutaten erscheinen, so wird sich weder das altertümlichste Glied in der Gruppe (Nr. 6) noch das viel höher stehende (Nr. 7) als das Original zu erkennen geben. Wir müssen ein verschollenes Original annehmen, das den unter



Adriaen Ysenbrant
Maria mit dem Kinde

Nr. 1, 2 und 3 erwähnten Varianten im Roger-Stil anzuschließen ist und das, verglichen mit jenen Gestaltungen, folgende besonderen Motive besaß: die rechte Hand der Madonna mit steil aufgerichtetem, rechtwinklig zur Handachse stehendem Daumen, der Apfel in der rechten Hand des Christkindes. Das Gemeinsame der sieben Kopien,

also nicht mehr als die Figurenkomposition, enthält nichts, was außerhalb des Kreises der Rogerschen Kunst läge. Ein verschollenes, vielleicht in Brügge angesehenes Madonnenbild von Roger oder von einem Nachfolger dieses Meisters muß als Urbild der unter Nr. 4—10 erwähnten Madonnenbilder angesehen werden. Die Nrn. 6—10 sind allem Anschein nach in Brügge entstanden. Das Exemplar der Sammlung Lenbach zeigt am ehesten im Typus der Gottesmutter, in der Formenbehandlung einen Nachklang der Rogerschen Kunst und mag dem Original am nächsten stehen.

Im Gegensatze zu dem Variieren der Komposition um 1460, in Rogers Kreis, ist das pedantische Kopieren charakteristisch für die Zeit um 1500, charakteristisch für die Brügger Kunst. Interessant im allgemeinen kunsthistorischen Zusammenhang, aber keineswegs überraschend, ist der Umstand, daß Gerard David kopiert hat. Wie ich nachgewiesen zu haben glaube, ist seine Münchener Anbetung der Könige ziemlich genau nach einem Originale des Hugo van der Goes ausgeführt. Zu meiner Freude stimmen G. Hulin und v. Bodenhausen bei. Für diejenigen Herren, die noch Bedenken tragen in Hinsicht auf die ausführende Hand, bemerke ich nachträglich, daß der Madonnenkopf in dem Bilde der Pinakothek durch Übermalung so schwach und weichlich geworden ist, deshalb nicht gegen Gerard Davids Autorschaft ins Feld geführt werden darf.

Daß Gerard David kopiert hat, ist als Symptom beachtenswert; wie er kopierte, zu beobachten, wäre gewiß lehrreich. Leider können wir nicht eigentlich die Originale neben seine Kopien stellen. Von der Formengestaltung im Detail, vom Ausdruck, von der Stimmung des Urbildes ist gewiß wenig herübergeflossen in die Nachbildung.

Schwach und phantasielos vor den Aufgaben des Gruppierens und Erfindens, wird Gerard David bei der Naturbeobachtung sicher und eingehend und bleibt unbeirrt durch Fremdes in seiner Empfindung.

Davids säugende Madonna im Kaiser Friedrich-Museum gehört nicht mit den sieben oben zusammengestellten Kopien in eine Reihe, ist vielmehr eine relativ kühn von dem Urbilde fortstrebende Variante — relativ innerhalb der im allgemeinen zaghaften Gestaltungsweise des Meisters. Wir betrachten vergleichend dasjenige Bild aus jener Reihe, dessen Ausführung am ehesten David selbst zugetraut wird, nämlich die Madonna der Traumannschen Sammlung.

Die Verhältnisse der Figur zur Bildfläche sind geändert, namentlich der übergroße Madonnenkopf ist kleiner geworden. v. Bodenhausen, der die Abstammung des Madrider Bildes von Rogers Kunst richtig erkannt hat, ergeht sich vor der Berliner Wiederholung in Vermutungen, die ich nicht ebenso überzeugend finde. Die für Davids Geschmack allerdings auffällig verwickelte Haltung des Christkindes bringt er mit einer Komposition in Beziehung, die wahrscheinlich auf den Meister von Flémalle zurückgeht. Der Zusammenhang ist locker, und die Vermutung, daß die Berliner Madonna nach einer Schöpfung des Flémalle-Meisters kopiert sei, halte ich für unrichtig, was die Landschaft angeht, sogar für unverständlich. v. Bodenhausen beurteilt übrigens den landschaftlichen Grund zu ungünstig.

Ich wüßte keinen besseren Stufenweg zur Davidschen Kunst als eine vergleichende Prüfung der beiden, in den Motiven und in der Stimmung nahe verwandten, Madonnenbilder, von denen das eine mit der Rogerschen Kunst verwachsen ist, das andere mit eigenem Leben sich von dem Stamme gelöst hat.

In vielen Madonnentafeln Rogers und seiner Nachfolger, auch solchen, die außerhalb des oben umschriebenen Kreises liegen, rieselt das weiße Kopftuch im Bogen vom Kopfe der Mutter auf die Brust herab mit höckeriger Kontur. Die kleinlichen und

harten Linien des Weißzeugs sind auch in dem Windeltuch, das dem Kinde untergelegt ist, reich entwickelt. In dem Traumannschen Bilde findet sich Gerard David mit diesem, seiner Natur fremden und unbehaglichen Faltenspiele, so gut es gehen will, ab. Er vereinfacht und mildert. In der vergleichsweise freien Gestaltung der Berliner Tafel ist das Flatternde und Willkürliche getilgt. Der schwere Mantel mit seinen mathematisch ruhigen Linien bedeckt viel von dem knittrigen Weißzeug. Und außer der Freude an der Stoffcharakteristik — das Pelzfutter ist erstaunlich, mit Virtuosität geschildert, so daß man danach diese Madonna benennen möchte: die Madonna mit dem grauen Pelze — war endlich noch ein verfeinertes Gefühl für die Farbe der leitende Instinkt bei der Umgestaltung. Der silbrige Schmelz des im ganzen hell gehaltenen, vorsichtig und kühl mit durchsichtigen Tönen schattierten Fleisches sollte nicht durch hartes Weiß im Gewand geschädigt werden und leuchtet milde und rein im Kranze der tieferen Flächen, neben dem dunkelroten Mantel, den blauen und blaugrauen Gewandfarben und dem grauen Pelze.

Die feine Empfindung für stoffliche Gegensätze — wie seidig und zart erscheint der Kinderleib im Pelze — vermählt sich glücklich mit dem hübschen inhaltlichen Motiv. Die Mutter wird in liebevoller Sorge für das Kind gezeigt, das sie mit der wärmenden Hülle bedeckt.

Eine allgemeine Abneigung des Meisters, das Christkind ganz nackt zu zeigen, mag mitbestimmend gewesen sein. Verhältnismäßig oft erscheint das Kind in Davids Madonnentafeln mit einem Hemdchen bekleidet — im Einklang mit dem nonnenhaften Wesen seiner Kunst und im Einklang mit seinem Formengeschmack, dem die unruhige Kontur des kindlichen Körpers nicht angenehm war.

Wenn in der Stellung des Kinderkörpers und etwa in der Zeichnung der Füße ein schwacher Nachklang der Rogerschen Kunst immerhin noch bemerklich ist, so hat der Meister sich in dem lebendigen Kinderkopfe von dem Urbilde gewiß frei gemacht, etwa mit Hilfe einer eigenen Naturaufnahme, einer eigenen Zeichnung. Dieser Kinderkopf ist in der Haltung und in Einzelheiten übereinstimmend mit dem Kinderkopf einer anderen Davidschen Madonnenkomposition, deren schönstes Exemplar sich in der Pariser Sammlung Le Roy befindet (Brügger Leihausstellung Nr. 343, Bruckmann, Pigmentdruck). Ich beurteile das Pariser Bild etwas günstiger als v. Bodenhausen (S. 188).

In dem — hinzugefügten oder neugestalteten — landschaftlichen Grunde schon des Traumannschen Bildes hat sich Gerard David emanzipiert; in unserer Tafel bietet er eine Variante innerhalb desselben Systems, seines eigenen Systems. Baulichkeiten und Vegetation etwa in demselben Verhältnisse zueinander und das Ganze des landschaftlichen Grundes etwa in demselben Verhältnisse zu der Figur und zu dem Bildraume. Mit großflächigen Gegensätzen von Hell und Dunkel ist der Landschaftsgrund in seiner formalen, koloristischen und inhaltlichen Bedeutung für die Gesamtwirkung erheblich gesteigert. Wir vergleichen Rogers und Memlings Gründe. Die Landschaft ist gleichsam nach vorn gerückt, strebt sich der Hauptfigur zu nähern, die Hauptfigur zu umschließen.

Mit einer glücklichen, soweit ich sehe, früher nicht nachweisbaren Kompositionsidee ist ein Verbindungsglied gefügt zwischen die Hauptfigur und den Hintergrund: die staffagenhafte heilige Familie auf der Flucht rechts im Mittelgrunde. Aus dem Waldesdunkel, dem, trotz der schematisch strichelnden Behandlung des Laubwerks, etwas wie Naturstimmung entströmt, tritt die heilige Gruppe, Joseph, den Esel am Zügel führend, auf dem Maria mit dem Kinde reitet. Diese Erscheinung ist durch den hellen Fleck des Weges unterstrichen, jenen hellen Fleck im Mittelgrunde, mit dem Gerard David auch sonst den landschaftlichen Grund gliedert.

Keine architektonische Rahmung, keine Mauer oder Rampe, die den kritischen Mittelgrund verdeckte! Das Zusammenfließen der Gründe ist erfolgreich erstrebt. Zurückblickend auf die Madonnen in Halbfigur, wie Roger, Bouts und Memling die Komposition gestalteten, kann man drei Stufen unterscheiden. Auf der ersten Stufe der landschaftliche Hintergrund als Fensterausschnitt, auf der zweiten Stufe eine Mauer oder die Rasenbank als willkommenes Hilfsmittel zur Scheidung der Gründe, auf der dritten Stufe Verzicht auf die architektonischen Hilfsmittel und Entwicklung der Laubmassen im Mittelgrunde.

Es scheint, als ob gerade die Maler holländischer Herkunft die angedeutete Entwicklung gefördert hätten. Mindestens drei Gestaltungen aus dem Kreise des Dierick Bouts, die älter zu sein scheinen als Davids Lösung der Aufgabe, stehen schon auf der dritten Stufe, die kleine Halbfigur im Besitze des Grafen Pourtalès, das Bildchen im Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 545 C) und endlich die relativ schwache Madonna in Antwerpen.

v. Bodenhausen reiht die Schöpfungen Gerard Davids nach der Folge ihrer Entstehung aneinander, ohne natürlich, was kein Verständiger fordern wird, im einzelnen ganz sicher zu sein. Abgesehen von dieser Numerierung der Bilder und den Anhaltpunkten, die die eingegliederten, urkundlich datierten Stücke bieten, wird keine Datierung versucht. Die Traumannsche Madonna hat die Nummer 7 erhalten, unser Bild die Nummer 9. v. Bodenhausen datiert beide Madonnen, wenn ich ihn recht verstehe, um 1490, und ich halte diese Ansetzung im großen ganzen für zutreffend.

Gerard David wurde schon 1484 Meister in Brügge. Von 1498 ist das eine der Gerichtsbilder datiert, mit deren Ausführung der Meister um 1495 begonnen haben mag. Für die Periode von 1500—1510 besitzen wir Stützpunkte in mehreren urkundlich datierbaren Hauptwerken.

Das aufschlußreichste Werk innerhalb der Frühzeit ist das Marientriptychon von der Vente Garriga im Louvre (v. Bodenhausen Nr. 12). Der Stifter, der in ganz jugendlichem Alter erscheint, ist — nach einer Feststellung G. Hulins — Jan de Sedano. Hoffentlich sind die Lebensdaten des Donators und seiner Gemahlin zu finden. Aber auch ohne dieses Hilfsmittel: das Kostüm der Frau mit der steifen halbhohen zylindrischen Haube, derselben Kopfbedeckung, die in Memlings Moreel-Triptychon 1484 vorkommt (allerdings in Verbindung mit einer altertümlicheren Brustbekleidung) gestattet eine ziemlich genaue Datierung. Um 1490 wird dieser Flügelaltar entstanden sein, der sich durch Grazie und Heiterkeit vor allen Schöpfungen des Meisters auszeichnet. Etwas vom Geiste Memlings hat den jüngeren Meister berührt, als er dieses Werk schuf.

Unsere Madonna macht in der Reihe der Davidschen Madonnen einen altertümlichen Eindruck, zumal in der Komposition. Die Formen sind etwas mühsam reliefartig in der Fläche ausgebreitet. Die Plastik des Körperlichen ist relativ gering. Der Ausdruck zaghaft, noch nicht voll beseelt. Dieser Gottesmutter fehlt noch ein wenig zu dem vollen Maße des Königlichen, Frauenhaften und Schmerzerfüllten, das Gerard David erreichte.

Da der Typus aber dem späteren Madonnentypus etwas näher steht als der Typus der Louvre-Madonna, da die Landschaft schon viel gemeinsam hat mit der Landschaft in dem Triptychon der Taufe Christi, das zwischen 1500 und 1508 entstanden ist, so denke ich mir unsere Madonna um 1495, etwas später entstanden als das Louvre-Triptychon und nicht viel früher als das große Triptychon mit Anna selbdritt aus der Somzée-Sammlung, das v. Bodenhausen wesentlich später anzusetzen scheint.

LAOKOON IM MITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

VON RICHARD FÖRSTER

I

Die Laokoongruppe war unter die Erde gekommen: ihr letzter Besitzer hatte sie, sei es von den Feinden des Reichs, sei es von den Gegnern der heidnischen Religion Gefahr für sie fürchtend, in ein unterirdisches Gemach bringen und den Zugang zu diesem vermauern lassen.[1]) Dort ruhte sie in tausendjähriger Verborgenheit. Ihr Andenken erlosch fast völlig. Denn wie wenige lasen die »Naturgeschichte« des älteren Plinius und mit ihr die einzige Stelle, welche des Werkes Erwähnung tat. Auch die prächtige Handschrift des Vergil, deren Laokoonbild[2]) noch auf dem Boden der Antike erwachsen ist und in der Gestalt des Vaters einen letzten, wenn auch schwachen Abglanz der Gruppe zeigt, war in dem Dunkel einer Bibliothek verschwunden, um hier ebenfalls einen tausendjährigen Schlaf zu tun. Selbst die Kenntnis der Laokoonsage blieb auf den engen Kreis derer beschränkt, welche Vergils Äneis zu lesen imstande waren. Denn so stark die Anziehung der Trojasage auf die Literatur des Mittelalters war: die beiden Darstellungen derselben, von welchen diese Anziehung ausging und beherrscht wurde, die Romane des Dares und Dictys, waren an der niemals eigentlich populären Laokoonsage mit Stillschweigen vorübergegangen. Die wenigen Versuche, neben jenen zwei Darstellungen auch Vergil als Quelle heranzuziehen, waren

[1]) Dies bezeugt jener Anonymus, welcher die Gruppe wenige Tage nach ihrer Auffindung gesehen und alsbald über sie dem Giovanni Sabadini de li Arienti Bericht erstattet hat (Rodolfo Renier, Giornale storico della letteratura italiana XI, Torino 1888, S. 209: *in una Camera antiquissima subterranea bellissima pavimentata et incrustata mirifice et haveva murato lo usso*). Auch daß man aus den Fundumständen den obigen Schluß zog, wird daselbst mitgeteilt: *Se extima che qualche volta in eversione urbis a Barbaris passe fuerint ruinam. Et che qualche homo dabene per paura de qualche altra furia barbarica, quia istud sepe eveniebat, non le murasse in quella Camera subterranea, ne totum perierit.*

[2]) Daß die Gruppe hier den Kontorniaten (Jahrb. d. Arch. Inst. VI, 177 und 178) näher steht, habe ich im Jahrbuch des Archäol. Instituts VI, 179 und in den »Verhandlungen der Philologenversammlung zu Görlitz« S. 305 bemerkt. Dort habe ich auch die bisherigen Reproduktionen zusammengestellt. Sie werden jetzt weit übertroffen von der in den Fragmenta et Picturae Vergiliana codicis Vaticani 3225 phototypice expressa consilio et opera Curatorum Bibliothecae Vaticanae, Romae 1899 (= Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi iussu Leonis P. P. XIII Vol. I) pict. 13 (= Bl. 18v) veröffentlichten. Die Farben des Bildes verzeichnet Pierre de Nolhac, Les peintures des manuscrits de Virgile (Mélanges d'archéol. et d'hist. IV 330 f. und Le Virgile du Vatican (Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale t. XXXV 2 Paris 1897, S. 748 f).

zu schwach durchgeführt, als daß sie hätten eine bemerkenswerte Wirkung tun können. Was wollte es besagen, wenn die Trójumanna Saga[1]) c. 34, nachdem sie dem Dares und dem sogenannten lateinischen Homer oder Pindarus Thebanus gefolgt war, die Zerstörung Trojas auch nach der »Römersage« (*saga Rúmverja*), d. i. nach dem 2. Buch der Äneis, gab, dabei aber die ganze Erzählung von Laokoon ohne Nennung seines Namens mit folgenden Worten abtat: »Da ging der Opferpriester zum Tempel und wollte das Orakel befragen. Da wanden sich zwei Schlangen unter dem Altar hervor und töteten seine Söhne. Ihm deuchte das eine böse Vorbedeutung«, also nicht bloß die Schilderung des Dichters, die ja allerdings das Sterben Laokoons nicht ausdrücklich erwähnt, allzu wörtlich faßte, sondern auch den ganzen Vorgang entstellte?

So ist es kein Wunder, daß Laokoon in den Kunstwerken des Mittelalters so gut wie ganz fehlt. Selbst die prachtvolle Schilderung Vergils vermochte nicht zur Illustration anzureizen. Und wenn die Miniatoren den Text des Dichters nur in Bilderschrift umsetzen wollten, überstieg dies bei der Laokoonerzählung ihre Kräfte. Hatte doch selbst der Miniator der vatikanischen Handschrift auf diesen Versuch verzichtet und statt seiner eine von der Vergilischen völlig abweichende freie Schilderung des Vorganges gegeben, indem er, ersteres im Anschluß an frühere Kunstdarstellungen, Laokoon sich auf den einen Altar flüchten und die beiden Söhnchen Schutz suchend an ihm emporstreben ließ.[2]) Andere mittelalterliche Handschriften der Äneis mit Miniaturen gibt es nur sehr wenige[3]) und diese haben zwar Sinon und das hölzerne Pferd, aber nicht Laokoon.[4])

Ganz allmählich tritt darin eine leise Änderung ein.

---

[1]) Ed. Finnur Jónsson in Hauksbók, Kopenhagen 1892—1896, Kap. 34, S. 224.

[2]) An dem anderen Altar steht der Pope mit dem Stier. Wenn auch über ihm die Beischrift LAOCOON steht, so beweist dies, daß der (zweite) Miniator der vatikanischen Handschrift das Original unrichtig aufgefaßt hat. Auch von dem im Vordergrunde befindlichen Tempel des Neptun steht nichts bei Vergil. Auch die Nacktheit des Laokoon und die hinter dem Kopfe in die Höhe schlagende — orangefarbene — Chlamys haben nicht am Dichter, sondern an der Gruppe bzw. den Kontorniaten einen Anhalt. Keinesfalls trifft auf die Laokoonminiatur zu, was de Nolhac, a. a. O. S. 719 als Eigentümlichkeit der Handschrift hinstellt: *Ses illustrateurs ont le souci de rendre avec exactitude la pensée du poète, de ne rien donner à la fantaisie, de ne rien ajouter ni retrancher d'essentiel aux détails fournis par le texte. Le scrupule avec lequel ils remplissent leur rôle d' interprètes et la discrétion avec laquelle ils savent s'y borner* usw.

[3]) Unter diesen wenigen wäre eine auch durch die Zeit und den Namen des Miniators interessant: der Kodex, der sich einst in der Bibliothek der Karmeliter von S. Paolo in Ferrara befand, mit Miniaturen eines Magister Ioannes de Aligherio vom Jahre 1198, nach der Subskription, welche ohne Autopsie, sondern nach Abschrift Bracciolis Borsetti, Historia Ferrariae Gymnasii t. II S. 447 (Ferrariae 1735) folgendermaßen angibt: *P. Virgilii Maronis Poetae Mantuani Operis eximii finis. Scriptum diligenter per me Ugulinum de Lentio Anno Christi Dom. MCXCVIII. Indict. prima Kal. Maii: Miniaturas fecit eleganter Egregius Magister Ioannes de Aligherio Monachus. Totum feliciter: Amen.* Aber schon Tiraboschi, Storia della letteratura Italiana t. IV, S. 463 (ed. Venezia 1795) äußert nicht bloß Zweifel an der Authentizität einer zweiten Inschrift desselben Codex, sondern auch den Verdacht eines Betruges, und Frizzi, Memorie per servire alla storia di Ferrara t. III, S. 147f. scheint sich ihm anzuschließen. Und in der Tat ist auch die obige Subskription an sich äußerst verdächtig. Zaccaria, Iter Litterarium per Italiam, Venetiis 1762, t. II, S. 156f. erwähnt den Kodex nicht unter den Handschriften jener Bibliothek. Niemand hat ihn gesehen. Und wie mir Herr Agnelli schreibt, ist er in Ferrara nicht vorhanden.

[4]) So auch der Codex Laur. XXXII, 6, saec. XV und der Codex Romanus, d. i. Vaticanus lat. 3867, spätestens aus dem 6. Jahrhundert (Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi

1

Erst im XIV. Jahrhundert begegnen wir wieder dem Versuch einer Laokoondarstellung.

Der Pergamentkodex 881 der Riccardiana ($17^{1}/_{2}$ cm breit, 24 cm hoch), ein Miszellaneenkodex des XIV. Jahrhunderts, enthält hinter Dares von Blatt 54 bis 99 eine bisher nicht veröffentlichte Geschichte der Zerstörung von Troja in lateinischer Sprache.[1]) Auf die Einleitungsformel *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* folgt die Überschrift: *Incipit liber exitium Troye.* Vielleicht war der Frate Guido da Pisa ihr Verfasser. Sie beginnt: *Thetis dicta est mater Achillis, quae de numero quinquaginta Nereidarum electa est. Et dicere habes quae fuerunt Nereidae aut quare hoc vocabulum acceperunt*, verbreitet sich dann über die Etymologie von Nereides, geht über zum Parisurteil und erzählt die Ereignisse von der Entführung Helenas bis zum Tode Achills. Mit dem Bau des hölzernen Pferdes setzt auch hier Vergil als Quelle ein: *equus ligneus fabricatur a grecis. cepit populus pro visione equi catervatim de civitate exire. inter quos etiam Laucon sacerdos Neptuni ingrediebatur et populum increpabat dicens sicut Virgilius descripsit: Laucon summa decurrit ab arce magna comitante caterva et dicebat: Quae vos invasit insania tanta cives* etc. Schon hier findet sich am Rande (Bl. 58v) eine Miniatur: Laokoon, begleitet von seinen beiden, gleich ihm mit priesterlicher Tonsur versehenen Söhnen, angetan mit rotem Unter- und blauem Obergewand, schilt das Volk. Dieses antwortet, und das ist eine Neuerung des Verfassers (Bl. 59r): *Si vis ut dictis tuis credamus, sacrifica Neptuno et si hic responderit ut tu dicis,*



Abb. 1
Miniatur des Codex Riccardianus 881

vol. II. Picturae ornamenta codicis Vaticani 3867, Romae 1902), fol. 14. Ob in letzterem eine Laokoonminiatur vorhanden war, läßt sich nicht sagen, da die betreffenden Teile des 2. Buches der Äneis in ihm jetzt fehlen.

[1]) Erwähnt wird die Handschrift von Egidio Gorra, Testi inediti di Storia Trojana, Torino 1887, S. 241. Den ersten Hinweis auf sie verdanke ich Herrn Dr. Warburg; dann habe ich sie, wie die Miniaturen der folgenden Handschriften, selbst in Florenz untersucht.

necesse est ut dictis tuis credamus. Dann geht es weiter: *Tunc Laucaon taurum ingentem adduxit ad aram et cum duobus filiis suis geminis ad aram Neptuni veniens dum vellet taurum mactare, ecce a Tenedo super aquas maris immensibus orbibus angues* (geschrieben *arguens*) *hoc est dracones sibillabant linguis atque spumam per ora iactabant.*

Qui venientes filios Laucaontis subligaverunt et morsibus eos occiderunt cumque Laucaon filios suos eruere vellet, tunc cum filiis suis ipse a serpentibus devoratus est. Daraus entnimmt das Volk, daß Neptun den Laokoon habe vernichten wollen, und auf die Meldung des Vorganges läßt Priamus das Pferd durch die niedergelegte Mauer in die Stadt ziehen.



Abb. 2
Miniaturen des Codex Vaticanus lat. 2761 Blatt 13r

Zu dem letzten Abschnitt findet sich rubriert die Überschrift: *Laucaon cum filiis moritur,* und die Miniatur, welche hier nach Bausen und einer von dem verstorbenen Dr. Ulmann freundlichst für mich gemachten Photographie zur Abbildung (Abb. 1) gelangt. Die Szene spielt vor einem auf vier Säulen ruhenden Rundtempelchen, links von dem schmalen, aber hohen Altare. Auch hier sind Laokoon und seine Söhne mit Priestertonsur gebildet; der Sohn zur Linken hat blauen, der zur Rechten grauen Rock. Wie schwer die Aufgabe dem Maler war, zeigt, daß er von allen drei Figuren nur die Oberkörper zu geben wagte. So ragen sie gleichsam aus dem Boden heraus; den Sohn zur Linken beißt ein geflügelter Drache in die rechte, den zur Rechten ein zweiter, ungeflügelter, in die linke Wange. Der Sohn zur Linken blickt abwärts, der zur Rechten aufwärts. Beide finden sich willig und fast regungslos in ihr Schicksal. Laokoon kommt nur mit seinem Kopfe hinter dem des Sohnes zur Linken zum Vorschein.

2

Auch im XV. Jahrhundert begegnet uns der erste Versuch einer Laokoondarstellung in einer Miniaturhandschrift der Äneis Vergils. Es ist der Codex Vaticanus lat. 2761, ein schön geschriebener Pergamentkodex in Folio. Am Schlusse steht rubriert: *Explicit. XII. liber Virgilij eneidos deo gratias Amen* nebst folgenden vier Hexametern:

Tolle caput iani ventrem falconis et una
confice tuque quibus tres addas nomen habebis,
Celantis patria ponas medio bria fanum.
Extiterit nota bonus es si talia cernis,

welche in die richtige Form gebracht:

> *Tolle caput Iani, ventrem falconis, et una*
> *confice tumque quibus tres addas: nomen habebis.*
> *Celantis patria, ponas medio bria fanum,*
> *Exstiterit nota. bonus es, si talia cernis*

in den gesperrten Buchstaben als Namen Jacobus, als Heimat Fabrianum ergeben. Erwägt man, daß auf den Schriftbändern der Miniatur des ersten Blattes des Kodex der Hofbibliothek in Wien lat. 14 (Livius) *Jacobi de Fabriano* steht,[1]) so wird man geneigt sein, auch in unserer Subskription den Namen des Miniators zu finden. Möglich, daß auch die vatikanische Handschrift sich einst, wie die Wiener, in der Bibliothek

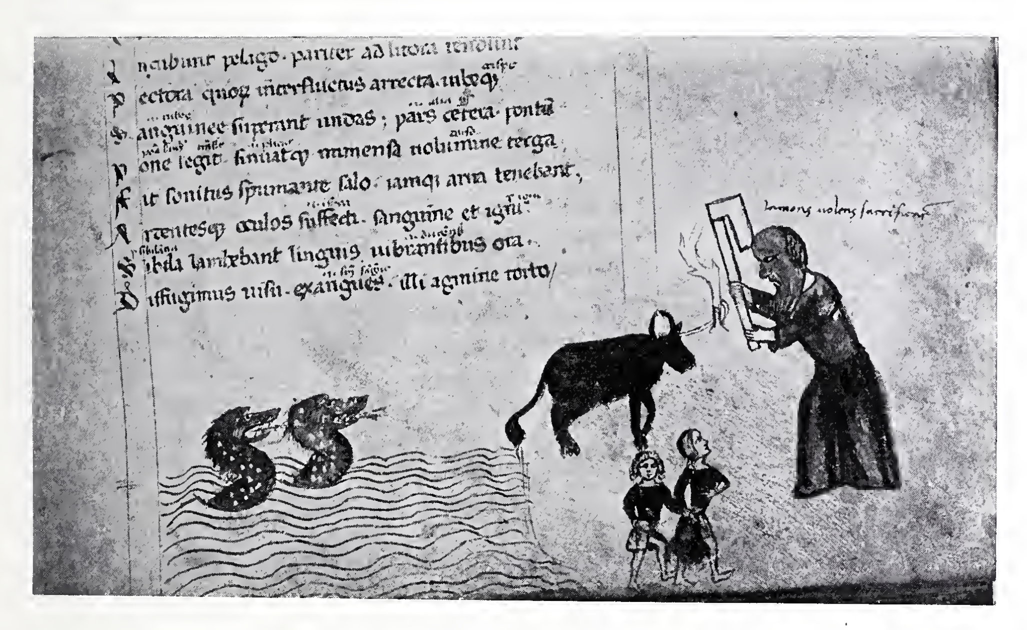


Abb. 3
Miniatur des Codex Vaticanus lat. 2761 Blatt 15r

des Andrea Matteo III Acquaviva, Herzogs von Atri (1458—1529), des besonderen Freundes von Miniaturhandschriften klassischer Autoren,[2]) befand.

Der Maler gehörte nicht eben zu den tüchtigsten Meistern. Die rein dekorativen Miniaturen des Wiener Livius aber stehen erheblich über denen des Vergil. Auch die dekorativen Bilder des letzteren (Bl. 1r und 1v) sind besser gelungen als die figürlichen Illustrationen des Textes. Diese sind von einer wunderbaren Naivität und Unbehilflichkeit. Dabei hat ihm seine Arbeit sichtlich Freude gemacht. Er kann nicht genug bekommen. Jede Szene wird illustriert. So begegnet Laokoon nicht weniger

[1]) Vgl. Hermann im Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 19 (1898), S. 197, Fig. 11.

[2]) Hermann, a. a. O. S. 155: »*Virgil und Ovid wird nicht gefehlt haben.*« S. 154: »*Die Bibliothek scheint bald nach seinem Tode zerstreut worden zu sein.*«



Abb. 4
Miniaturen des Codex Vaticanus
lat. 2761 Blatt 15v

als viermal. Zuerst[1]) (Bl. 13r) (Abb. 2) das hölzerne Pferd mit der Lanze durchbohrend. Hier erscheint er — die Überschrift *Lacaon* ist erst später gesetzt — jugendlich, mit lang herabwallendem Haar, mit kurzem Rock von grüner Farbe und braungelben Hosen bekleidet. Das Pferd gleicht mehr einem lebendigen, als einem gezimmerten. Wie ganz anders ist das des Codex Romanus (vgl. S. 150 Anm. 4), welches hinter dem gefesselten Sinon steht! Wie ganz anders ist auch, bei aller äußeren Ähnlichkeit, die Zeichnung und Wirkung dieses vor Priamus stehenden Sinon verglichen mit dem von Bewaffneten eingebrachten in unserem Kodex (Abb. 2)!

Ganz anders ist Laokoon in den folgenden Bildern aufgefaßt, als ein alter Mann mit kahlem Scheitel und lang herabfließendem Barte. So in der Opferszene (Bl. 15r) (Abb. 3), der von späterer Hand die Aufschrift *lacaons volens sacrificare* gegeben ist. Angetan mit grüngelber Kutte erhebt er die Axt gegen den am Ufer des Meeres an einen Baumstumpf angebundenen roten Stier. Seine beiden Söhnchen in roten Röcken, der ältere mit langgescheiteltem Haar, der andere ein Krauskopf, trotten neben diesem wohlgemut auf den Vater zu. Aus dem Meere strecken zwei riesige, sich nach dem Ufer zu bewegende Schlangen ihre Köpfe und zischenden Zungen. Von der Hand, welche die Aufschrift gab, findet sich am Rande des Verses *Sollempnes taurum ingentem mactabat ad aras* folgendes Scholion: *Iste Lacaons strupavit mulierem et non manus lauavit volens sacrificare Neptunno, unde Neptunnus iratus immisit dragones ut comederent* (Handschrift: *comederet*) *filios et ipsum etiam,* welches nichts als eine Entstellung der im Kommentar des Servius zu der Stelle überlieferten Erzählung von einem im Tempel des Apollon begangenen Frevel Laokoons darstellt.

Die Katastrophe (Bl. 15v) (Abb. 4) schließt sich eng an Vergil an, ist also auf zwei Szenen verteilt: 1. Untergang der Söhne (jüngere Beischrift: *filii Lacaontis*), die auch hier mit roten Röcken angetan, jedoch viel kleiner gebildet sind als im zweiten Bilde. Ein jeder hängt mit ausgestreckten Armen aus dem Rachen eines der beiden geflügelten hellbraunen, blau punktierten Drachen. Den Raum zwischen den aufgerichteten Tieren nimmt Laokoon ein (Aufschrift wieder *lacaon*), in steifer Haltung und feierlicher Würde

[1]) Die Photographien, nach denen auch diese Abbildungen gemacht sind, habe ich der Liebenswürdigkeit des verstorbenen Dr. Ulmann zu verdanken.

die Lanze gegen das rechts befindliche Tier zückend. Die zweite Szene, der Untergang des Vaters (Aufschrift: *lacaon sacerdos*) zeigt ihn ins Knie gesunken, von beiden Seiten von den Drachen umfaßt und in Nacken und rechten Arm gebissen. Die Lanze ist seinem rechten Arm entfallen; dieser macht einen schwachen Versuch zur Abwehr des einen der beiden Tiere, der andere hängt matt herab, der Kopf ist geneigt, die Augen geschlossen.

3

Diesen gegenüber stellen die demselben Jahrhundert angehörigen Miniaturen des Vergilkodex der Riccardiana N. 492 einen großen Fortschritt dar. Dieselben werden — wie mir scheint, mit geringem Recht — auf Benozzo Gozzoli, der 1459 die Kapelle des den Medici gehörigen Palazzo Riccardi mit Fresken zu schmücken hatte, zurückgeführt.



Abb. 5
Miniatur des Codex Riccardianus 492 Blatt 75^{v}

Hier begegnet Laokoon dreimal, aber in einheitlicher Auffassung, als alter Mann und Hoherpriester.

1. Bl. 75^{v} (Abb. 5) — die Zählung rührt von mir her; die Handschrift entbehrt derselben — das hölzerne Pferd durchbohrend. Über ihm befindet sich die Aufschrift: *Racaoon,* über seinen Begleitern *Corebus, Nisus, Uriarus* (d. i. *Euryalus*).

2. Bl. 76^{v} (Abb. 6) neben dem sitzenden Priamus stehend und auf ihn einsprechend, als Sinon gefesselt von den Hirten vor diesen gebracht wird. An seinem Gewande steht: *Locaoon.*

3. Bl. 78^{v} unter dem Texte (Abb. 7) in der Katastrophe. Die Darstellung ist zweiteilig. In der linken Ecke kommt von der Insel *TENEDOS* (Aen. II, 203) her das grüne Schlangenpaar geschwommen, sich dem Lande nähernd. Im Hauptbilde liegt bereits der eine der beiden Söhne (mit rotem Rocke) ausgestreckt tot am Boden. Die eine Schlange hält den andern Sohn (auch mit rotem Rocke), der, noch stehend, mit ausgebreiteten Armen und geöffnetem Munde schmerzvoll zum Vater blickt, am rechten Bein, Leib und Hals umschlungen und züngelt bereits nach dem Vater. Dieser (*Licaoon*)

steht, angetan mit weißem Rocke und rotem Mantel, sowie mit der hohen, unten blauen, oben goldenen Mütze, auf dem breiten Unterbau des Altars und blickt, die Arme ausstreckend, traurig zu Boden. Die andere Schlange hat ihn von vorn angegriffen, am Halse umschnürt und reckt ihren Kopf in die Höhe. Trojaner stehen hinter dem Altar neben dem hölzernen Pferde oder fliehen.

4

Hieran schließt sich passend der erste in Deutschland unternommene Versuch einer Laokoondarstellung, welcher in den Holzschnitten des Straßburger Vergil von 1502 vorliegt. Es handelt sich um die mit Recht hochberühmte Ausgabe aus der Offizin von Johannes Grieninger mit dem Titel *Publii Virgilii Maronis opera cum quinque vulgatis commentariis: expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis: exactissimeque revisis: atque elimatis* und

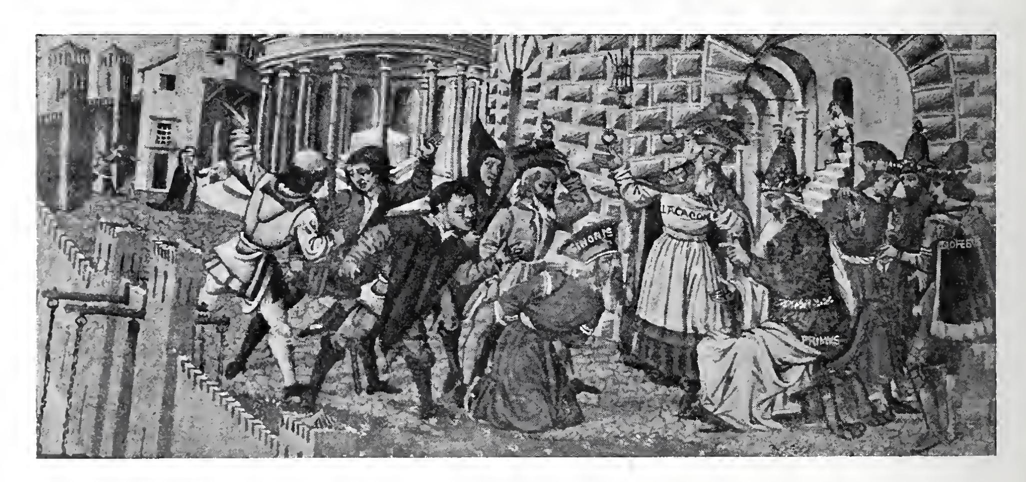


Abb. 6
Miniatur des Codex Riccardianus 492 Blatt 76v

der Subskription: *Impressum regia in civitate Argenteñ ordinatione: elimatione: ac relectône Sebastiani Brant: operaque et impensa non mediocri magistri Johannis Grieninger Anno incarnationis christi. Millesimo quingentesimo secundo quinta Kalendas septembres die.* Wie sich schon aus Versen des Widmungsgedichtes des Herausgebers Sebastian Brant

has nostras quas pinximus ecce tabellas
Virgilio: charas tu quoque habere velis.
Has tibi nemo ante hac tam plane ostenderat usquam:
Nemo tibi voluit pingere Virgilium

ergibt, legten Verleger und Herausgeber selbst auf die Holzschnitte der ersten illustrierten Ausgabe des Dichters größtes Gewicht. Brant hatte nicht bloß die Sorge für den Text, sondern auch für die Holzschnitte, wenn diese auch nicht das Werk seiner Hände im eigentlichen Sinne sind.[1]) So vortrefflich dieselben aber als Holzschnitte sind,

[1]) Vgl. Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration S. 32.

so fern sind sie noch von richtiger Auffassung der Antike — die Griechen erscheinen als Landsknechte, die Trojaner als Türken — und so gering ist das Verdienst der künstlerischen Erfindung. Sie wollen nur auch dem des lateinischen Textes unkundigen Leser gemalte Geschichte geben, diese aber mit aller Lebendigkeit. So wenn auf Bl. CLIX^r der greise Priester Laokoon frommen Eifers voll von der Burg herabstürzt und mit aller Kraft die gewaltige Lanze dem Pferde in die Seite stößt (Aen. II, 41 und 50), während im Hintergrunde Sinon von den Hirten vor Priamus geführt wird.

Im nächsten Bilde (Bl. CLXII^v) (Abb. 8) wird das hölzerne Pferd, neben welchem die Lanze Laokoons liegt und über welches Priamus mit Sinon spricht, zur Hauptsache, die Katastrophe aber, den Untergang Laokoons und seiner Söhne, wagte der Zeichner nur zur Nebensache zu machen. Links im Hintergrunde kauert Laokoon vor dem Altar am Boden, bemüht, die eine der beiden Schlangen, die ihn in die rechte Wange beißt, mit seinem linken Arme abzuwehren. Die Söhne liegen tot am Boden, der eine rück-



Abb. 7
Miniatur des Codex Riccardianus 492 Blatt 78^V

lings, der andere vorwärts. Den einen umstrickt die eine Schlange nur noch mit dem Schweif, den andern in mehreren Windungen. Auf dem Altar wird der Stier verbrannt.

Auch im dritten Bilde (Bl. CLXIV^v) bildet die Einziehung des hölzernen Pferdes in die Stadt den Hauptgegenstand; Laokoon und seine Söhne liegen links im Hintergrunde tot am Boden, die Söhne in derselben Lage wie im vorigen Bilde; rechts kriechen die Schlangen hinter den Schild des Standbildes der Pallas (Aen. II, 227).

Ein viertes Mal erscheint das Pferd auf dem nächsten Bilde (Bl. CLXVI^r) innerhalb der Stadt. Die griechischen Helden sind ihm entstiegen. Die drei am Boden liegenden nackten Leichen aber sind nicht Laokoon und die Söhne, sondern im Schlaf überraschte Trojaner.

Die Holzschnitte erfreuten sich großen Beifalls. Sie wurden oft wiederholt: so in der ebenfalls von Johannes Grieninger, Straßburg, 1515 gedruckten, von Murner verfaßten deutschen Übersetzung der Aeneis: *Vergilij ma | ronis dryzehen | Aeneadischen Bücher | von Troianischer zer | störung, und uffgang des Römischen Reichs. durch doctor*

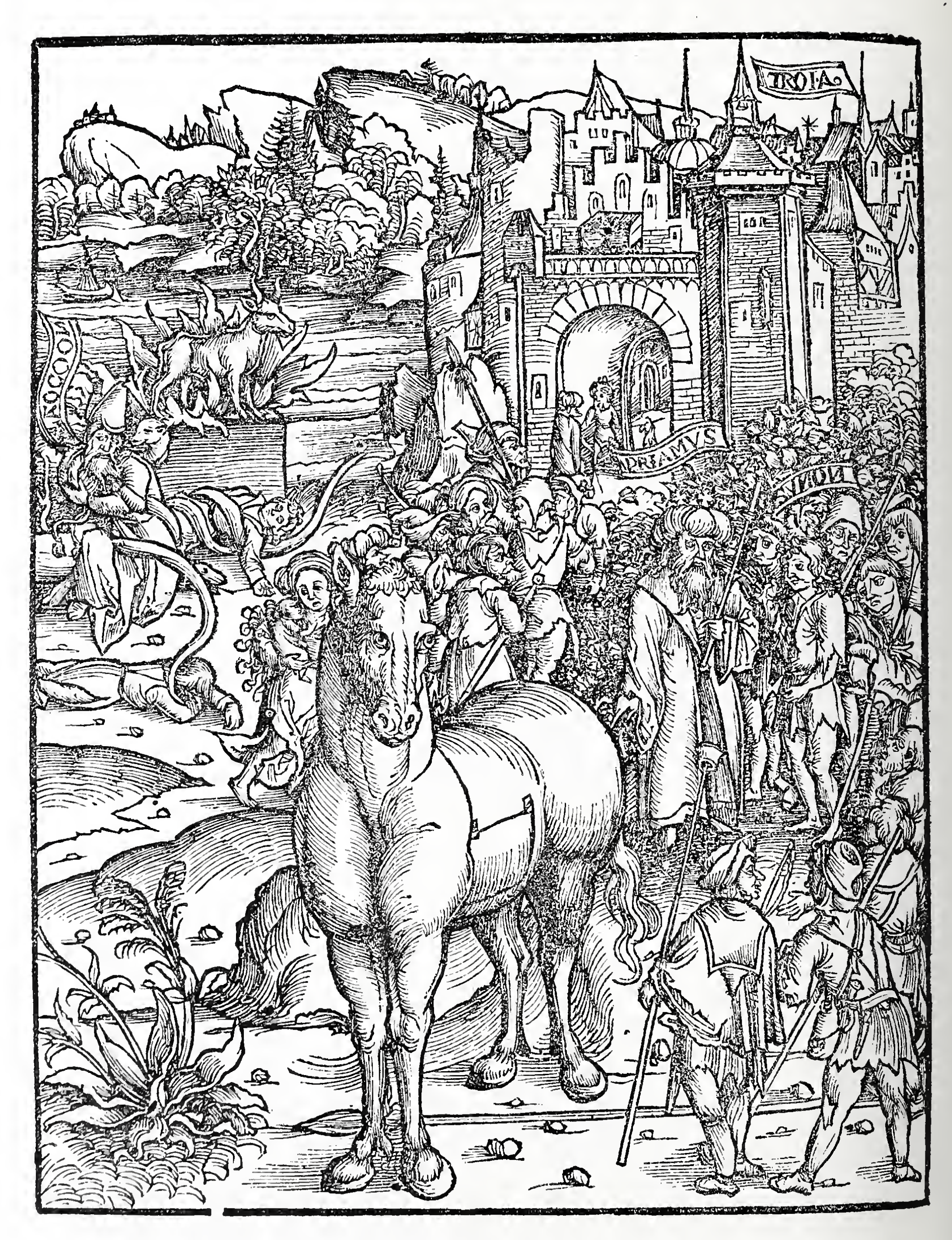


Abb. 8
Holzschnitt aus dem Straßburger Vergil von 1502 Blatt 162V

Murner vertuetst Bl. XIXᵛ, XXI, XXIV (nach richtiger Zählung: XIX, XXᵛ, XXII); und in der Ausgabe: *Opera Virgiliana. cum decem commentis. MDXXIX* mit der Subskription *Lugduni, in typographaria officina Ioannis Crespini, anno Virginei partus M. D. XXIX*, S. XC, XCVIII und CIII, und wenigstens das dritte Bild in der Ausgabe: *P. Virgilii Maronis opera ad veterum Petri Bembi Cardinalis et Andreae Naugerii exemplarium fidem postrema hac editione castigata, Venetiis apud Iuntas MDLII* Bl. CCXIᵛ.

5

Nur eine Laokoondarstellung gibt es vor Auffindung der Gruppe, welche sich über den Wert einer Illustration erhebt. Das ist die Handzeichnung des Fil. Lippi (gest. 18. April 1504) in den Uffizien N. 169, welche ich im Jahrbuch des Archäol. Inst. VI, 185 veröffentlicht und gewürdigt habe. Der Künstler hat seine Anregung allerdings auch durch Vergil erhalten, aber wohl nicht allein durch ihn, sondern zugleich durch den Kommentar des Servius mit der Version, daß die Katastrophe als Folge eines Frevels — *hic piaculum commisit ante simulacrum numinis cum uxore coeundo* — im Tempel des Apollon vor sich ging. Denn dafür spricht nicht nur die Architektur, in welche die Szene versetzt ist, sondern auch die dicht hinter dem Altar stehende weibliche Figur. Die Kinder liegen tot am Boden. Die Schlangen gehen von ihnen zur Umstrickung des Vaters über, der, zum Altar geflüchtet, mit dem linken Arme die eine Schlange abzuwehren sucht, den rechten, auch schon umstrickten, in die Höhe streckt. Der Natürlichkeit der Haltung entspricht der Ausdruck des Schmerzes. Wir irren wohl nicht mit der Annahme, daß die Zeichnung zur Ausführung in einem Gemälde bestimmt war.

II

6

Diese Sachlage änderte sich mit einem Schlage, als am 14. Januar 1506 »Das Wunder der Kunst«, aus seinem tausendjährigen Versteck befreit, wieder ans Licht des Tages trat und als das von Plinius gefeierte *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* erkannt wurde. Das Aufsehen, aber auch die Wirkung, welche von dem Werke ausging, haben in der Geschichte der Entdeckungen nicht ihresgleichen. Das wenigste war, daß es seinem Finder Felice de Fredis die Unsterblichkeit sicherte[1]). Riefen die einen »pare el giubileo«, feierten es die andern im Wettstreit durch zahllose Gedichte, datierten die dritten mit ihm nicht bloß die Auferstehung der Antike, sondern auch die Vollendung der Kunst, so war der Zauberbann, den das Werk auf die Künstler ausübte, zunächst so mächtig, daß sie über eine Nachbildung durch den Stift, den Grabstichel, in Stuck, Wachs, Bronze oder Stein nicht hinauskamen. So Francesco San Gallo mit einer Zeichnung;[2]) so Marco Dente mit seinem Stich, der Grundlage für die Arbeiten vieler Nachfolger;[3]) so die vier Künstler, welche auf Veranlassung Bramantes die Gruppe in Wachs nachbildeten, um dann

[1]) So heißt es in der ihm 1529 von seiner Gattin in Araceli gesetzten Grabinschrift: *Felici de Fredis qui ob proprias virtutes et repertum Lacoohontis divinum quod in Vaticano cernis fere respirans simulacrum immortalitatem meruit* (Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma I, S. 164 n. 620).

[2]) Vgl. seinen Brief vom 28. Februar 1567 bei Fea, Miscell. filol. S. CCCXXIX.

[3]) Vgl. Arch. Jahrb. IX, 47, A. 9.

einen Bronzeguß herzustellen: Zaccheria Zacchi da Volterra, Alonso Berugetta, Domenico Aimo detto il Varignana und der junge Jacopo Sansovino, der mit seiner Arbeit[1]) nach Raffaels Urteil die Genossen bei weitem hinter sich ließ, und auch später noch, im Frühjahr 1525, eine Verkleinerung in Stuck ausführte;[2]) so 1517 Antonio Elia[3]) mit einer Nachbildung, die den Beifall der Künstler und besonders des Caradosso[4]) fand; so zuletzt Baccio Bandinelli[5]) mit der zunächst für Franz I.[6]), dann aber von Clemens VII. für den Palazzo Medici in Florenz bestimmten, in der Größe des Originals gehaltenen Marmornachbildung (1520—1531.[7])

Was diese und andere Künstler — wie z. B. der Verfertiger der Gemme, mit welcher nachmals Thomas Colyns, der Prior von Tywardreth (1507—1539) siegelte,[8]) oder Tommaso Laureti, welcher in dem oberen Freskenfries der Sala dei Capitani des Konservatorenpalastes die Gruppe als Chiaroskuro im wesentlichen entsprechend der heutigen Ergänzung nachbildete[9]) — von Eigenem hinzutaten, bezog sich zunächst nur auf die Ergänzung der an der Gruppe fehlenden Teile. Allmählich gestattete man sich auch kleinere oder größere Änderungen in den erhaltenen Teilen, besonders in der Haltung der Köpfe, Stellung der Arme und Beine.

So läßt der Mailänder Künstler des in Eisen getriebenen Rundschildes im Louvre (Abb. 9 nach Photographie Giraudon 2347) alle drei Figuren stehen. Der Vater faßt mit dem gehobenen rechten Arme die eine Schlange am Schwanz, mit dem

[1]) Die danach gegossene Bronze kam in den Besitz des Kardinals Domenico Grimani, welcher sie so hoch hielt, »wie wenn sie antik wäre und 1523 der Signoria von Venedig vermachte. Diese schenkte sie 1534 dem Kardinal von Lothringen (Vasari VII, 488).

[2]) Nach Äußerungen des Pietro Aretino war sie von diesem für den Markgrafen Francesco Gonzaga von Mantua bestimmt (Baschet, Giornale storico italiano Ser. III, Vol. III, parte II, S. 122, 124, 125, 128), darf mithin vielleicht gefunden werden in dem *Laochoonte moderno nella seconda facciata de la Grota* des Inventario der Corte vecchia aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts (Carlo d' Arco im Archivio storico italiano, Appendice al tomo secondo, Firenze 1845, S. 325). Ein zweites Exemplar befand sich in der Sammlung des Kardinals Ferdinando Medici nach den Inventarien von 1553 und 1559, herausgegeben von Müntz, Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres t. XXXV, 2e partie, Paris 1895, S. 132: *Uno Laoconte del Sansovino formato dal antico* bzw. *Un Laoconte del Sansovino di bronzo dal antico.* v. Fabriczy, Rep. f. Kunstw. XIX, 159 findet mit Recht letzteres in dem von Venturi Archivio storico dell' arte II, 105 abgebildeten Exemplar des Museo Nazionale in Florenz wieder.

[3]) Vgl. Venturi, Arch. stor. dell' arte II, 107. Cugnoni, Agostino Chigi S. 76.

[4]) Von Caradosso wünschte sich den Laokoon in einer am Barett zu tragenden goldenen Plakette der junge Federigo Gonzaga, aber die Mutter Isabella mußte ihm die Erfüllung des Wunsches als zu kostbar versagen. (Plon, Benvenuto Cellini. Nouvel Appendice, Paris 1884, S. 30. Lucio, Arch. della Soc. Rom. di storia patria IX (1886), S. 544.) Vgl. Bode und v. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche des Berliner Museums N. 651 und was ich Arch. Jahrb. IX, 48 bemerkt habe.

[5]) Vasari VI 145 f ed. Mil.; Venturi, a. a. O. S. 108 f.

[6]) Dieser ließ infolgedessen von der Gruppe des Vatikans nach der von Primaticcio um 1543 besorgten Form einen Bronzeguß in Fontainebleau herstellen und im Garten der Königin daselbst aufstellen. Derselbe kam später in den Garten der Tuilerien, dann in den Louvre. Vgl. Vasari V, 171; VII, 407 ed. Mil.; Benv. Cellini, Vita II, 12 (ed. Tassi vol. II, S. 256); de Laborde, La renaissance des arts à la cour de France I, 416, 417, 418, 426, 429. Barbet de Jouy, Étude sur les Fontes du Primatice, Paris 1860, S. 1, 23.

[7]) Vgl. das Inventar bei Müntz, a. a. O. S. 145.

[8]) Vgl. Arch. Jahrb. IX, 47.

[9]) Hinweis und Skizze verdanke ich Herrn Dr. Patzak.



Abb. 9
Mailänder Rundschild im Louvre

linken, vom Körper ab gehaltenen Arme die andere Schlange am unteren Ende, der rechte Sohn, vom Vater abgekehrt, stemmt mit beiden Armen die Ringe der Schlange von sich ab, der linke Sohn macht, zum Vater aufblickend, denselben Versuch mit geringeren Kräften.

Ist hier die Gruppe noch geschlossen, wird sie allmählich mehr und mehr aufgelöst, wie in der ehemals de Smet gehörigen Bronze.[1] Dies führt zur Vermehrung der Schlangen, ja sogar der Söhne, wie ich bei Besprechung der letztgenannten Bronze ausgeführt habe.

Zuletzt wird von dem Urbilde so viel geopfert, daß nur wenig übrig bleibt. So erinnert in der Plakette aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der Sammlung Metzler[2] nur noch die Bildung und Haltung des — auf einem Felsen — sitzenden Vaters an die Gruppe. Doch blickt er zu Boden, indem er stark nach rechts ausbiegend die obere Schlange abzuwehren sucht. Diese umwindet auch den schmerzvoll mit beiden Armen nach dem Vater greifenden Knaben zur Linken und beißt ihn in den rechten Schenkel. Der Knabe zur Rechten dagegen ist gar nicht umstrickt. Er blickt, mit dem rechten Fuß auf dem Felsen, mit dem linken auf dem rechten Oberschenkel des Vaters stehend und den rechten Arm ausstreckend, entsetzt zu Boden.

Noch geringer ist der Anklang an die Gruppe in einer Schale von Faenza, welche aus der Sammlung Bartholdy ins Königliche Kunstgewerbemuseum zu Berlin (K 1957, Schrank 223, 4 cm hoch, 27 cm breit) gelangt ist und hier nach einer von diesem freundlichst beschafften Photographie zur Abbildung (Abb. 10) gelangt. Der Vorgang ist in eine Landschaft mit Bäumen und Wasser versetzt. Links ist die Fassade eines großen Tempels sichtbar. Ein Altar fehlt. Laokoon (blond wie die Söhne) steht mit einem nicht schmerzlichen, sondern trotzigen Ausdruck in einer theatralischen Stellung nach rechts blickend und sucht mit beiden Armen an der Schulter eine grüne, an der Seite eine gelbe Schlange abzudrücken. Er ist nackt bis auf ein hinten flatterndes gelbes Gewandstück; über die Brust geht auch hier ein (blaues) Bandelier. Beide Söhne sitzen auf Felsen, über die blaue Gewänder geworfen sind. Auch sie wehren je zwei Schlangen ab. Der ältere (links) ist vom Vater abgewendet, der jüngere (rechts) blickt auf ihn. Er ist diejenige Figur, welche sowohl durch diese Richtung des Blickes als auch durch die Haltung der Arme und Beine, insbesondere die Hebung des linken Beines, noch am meisten an die vatikanische Gruppe erinnert.[3]

Auch in einer Komposition des Gaudenzio Ferrari ist wenig von der Marmorgruppe übrig geblieben. Als dieser Künstler 1513 die Querwand vor dem Chore in der Kirche S. Maria delle Grazie bei Varallo mit einem Zyklus von Fresken schmückte, deren Haupt- und Mittelpunkt die Kreuzigung Christi bildet,[4] brachte er in dem Bilde: »Christus vor Pilatus« als Supraporte über der Tür des Hauses des Pilatus (*Palacium Pilati*) die Laokoongruppe an, welche hier nach der Photographie von Alinari (P. 2, N. 15964) zur Abbildung (Abb. 11) gelangt. Gewiß nicht mit Recht nennt Pauli, a. a. O. S. 265 (Abb. S. 267) diese Darstellung »ein Phantasiebild, wie es sich Gaudenzio nach Hörensagen ausgedacht hatte«. Denn der nach hinten überfallende Kopf und der nach oben gerichtete Blick des Laokoon sowie die starke Biegung des rechten Beines im Knie und die Stemmung des linken beseitigen jeden

---

[1]) Arch. Jahrb. VI, 182.

[2]) Abgebildet, aber falsch beschrieben bei Cahn, Die Medaillen und Plaketten der Kunstsammlung Metzler in Frankfurt a. M., Zusätze und Nachträge, Frankfurt a. M. 1903, Taf. XXX, S. 9, N. 34a.

[3]) Über die Schale des South Kensington Museum 1782.55 (Descriptive Catalogue by Drury e Fortnum, London 1873, S. 405) mit der Aufschrift *Laocaonte* vermochte ich bisher nichts in Erfahrung zu bringen. [Sie entspricht im wesentlichen der obigen, wie ich aus einer soeben mir freundlichst vom Museum geschickten Photographie ersehe.]

[4]) Vgl. Gustav Pauli, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. VIII, 238 f.

Zweifel daran, daß Gaudenzio die Gruppe irgendwie gekannt hat. Aber der Umstand, daß seine Komposition als Füllung eines niedrigen Halbrundes zu dienen hatte, machte Änderungen notwendig. Der Höhenunterschied zwischen der Haupt- und den Nebenfiguren mußte vermindert, die seitliche Ausdehnung der Gruppe vermehrt und Gleichheit der Nebenfiguren erreicht werden. So sitzen alle drei Figuren, eine jede



Abb. 10
Schale von Faenza im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin

für sich, und wehren mit beiden Armen, der Vater drei, die Söhne je zwei Schlangen ab — diese Vermehrung der Schlangen auf sieben begegnet hier zum ersten Male — und beide Söhne blicken nach dem Vater. Auch züngelt je eine Schlange nach dem Kopfe.

Dies alles läßt sich hier nur andeuten, nicht ausführen.

Dagegen interessieren uns die Versuche, sich dem Einfluß der Gruppe mehr oder weniger ganz zu entziehen. Dieselben liegen leichtbegreiflicherweise auf dem Boden der graphischen Künste.

7

Vorher müssen wir eines merkwürdigen Blattes gedenken, welches auf den ersten Blick die gegenteilige Neigung zu verraten scheint. Ich meine die Komposition, welche uns durch den Stich des Marco Dente (Bartsch XIV, 243) erhalten ist und sich als eine durch Reminiszenzen aus der Gruppe verbesserte Auflage der Miniatur der vatikanischen Handschrift (s. oben S. 149) darstellt. Diese nämlich war noch vor der Gruppe dem Dunkel der Vergessenheit entrissen und in den Besitz des Dichters und Gelehrten Giovanni Gioviano Pontano in Neapel (1426—1505), aus diesem in den des Pietro Bembo und so, als dieser 1513 als Sekretär des Papstes nach Rom kam, zur Kenntnis vieler gelangt. Hier sah sie jener Künstler, der aus der Laokoonminiatur die Vorlage für einen Stich des Marco Dente machte. Er behielt die Anordnung des Ganzen, auch die Zweiteilung der Handlung, ja das Wesentliche der ganzen Komposition bei, nur daß er sie in eine landschaftliche Umgebung setzte. Den Körper des Laokoon zog er ein wenig mehr zusammen, gab dem Kopfe schmerz-



Abb. 11
Gemälde des Gaudenzio Ferrari in Varallo

lichen Ausdruck, ließ die bauschende Chlamys weg und breitete, wie in der Gruppe, über den Altar den Mantel. Nach dem Vorbilde der Gruppe ließ er L. auch von der Schlange an der linken Hüfte gebissen werden, bildete die Söhne größer, ließ den zur Rechten den Versuch machen, das Ende der Schlange abzustreifen, und den zur Linken gebissen im Gefühl der Hoffnungslosigkeit nach der Seite sinken.

Immerhin konnte bei einer solchen Kontamination nichts künstlerisch Befriedigendes herauskommen, und mir ist es unmöglich, dieselbe mit Raffael in Verbindung zu bringen, eine Meinung[1]), zu welcher wohl zuerst die falsche Auflösung der Meistersignatur Dentes, einer Verschlingung von S und R (= *Sculptor Ravennas*) in *Raphael Sanctius* den Anlaß gegeben hat.

Gleichwohl erfreute sich die Komposition in dem prachtvollen Stiche Dentes einiger Beliebtheit. Sie wurde insbesondere als Vorlage für Majoliken benutzt: mit

[1]) Bereits Bartsch, Peintre-graveur XIV, S. 195 Nr. 243, erwähnt diese Meinung; Passavant, Peintre-graveur VI, S. 70 Nr. 47, weist sie ab; nichts Stichhaltiges bringen für sie vor de Nolhac, Petites notes sur l'art italien S. 2f, auf den sich der Text zu den Fragmenta et picturae Vergiliana (vgl. S. 149 Anm. 2) S. 9 bezieht, und Venturi, Archivio storico dell' arte II, 103f.

nur geringen Änderungen (im Hintergrunde Stadt mit Fluß und Brücke; rechts Standbild eines Gottes auf hoher Säule; Laokoon ohne allen Schmerzesausdruck) in der Schale im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin, K 1985 (Schrank 213, auch ehemals in der Sammlung Bartholdy, 6 cm hoch, 26 cm breit, mit der Bezeichnung , die vielleicht nur aus der oben erwähnten Meistersignatur entstanden ist).



Abb. 12
Schale von Gubbio im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin

Stärkere Änderungen sind in der auch aus Sammlung Bartholdy dorthin gelangten Schale K 1778 (Schrank 220, 5 cm hoch, 27 cm breit), welche hier ebenfalls nach einer freundlichst vom Museum beschafften Photographie veröffentlicht wird (Abb. 12). Sie ist metallisch glasiert und stammt aus Gubbio. Im Hintergrunde ist links das blaue Meer mit Inseln, rechts Troja. Für die Gruppe selbst ist durch eine schwarz drapierte Kulisse ein besonderer Hintergrund geschaffen. An ihr ist ein Wappen (oben



Abb. 13
Stich des Giovan Battista Fontana

weißer Stern in gelbem Felde, unten blauer Fisch in weißem Felde) angebracht.[1]) Links von dem orangefarbenen, über den Altar gebreiteten Mantel befindet sich ein grünes Kissen; der Sohn zur Rechten vom Beschauer hat ein hellgrünes, der andere ein hellblaues Gewandstück über der Brust. Der Ausdruck des Schmerzes im Kopfe des Laokoon ist hier noch gesteigert: sein Mund ist weit aufgerissen, das Haar gesträubt. Eine Zutat von besonderer Art ist die jugendliche weibliche Figur, angetan mit rotem Gewande, welches aber ihren Oberkörper ganz frei läßt, und gleichförmigem Kopftuch, geschmückt mit einer Halskette von hellroten Korallen. Sie erhebt wie klagend ihren rechten Arm. Ihr Unterkörper ist durch eine mächtige, aus dem Boden schlagende Flamme verdeckt. Letztere ist wohl an Stelle der im Stiche Dentes auf dem kleineren Altar emporlodernden Flamme getreten. Die weibliche Figur aber bringt uns die in der Zeichnung Lippis hinter dem Altar stehende weibliche Figur in Erinnerung und wird auf dieselbe Quelle zurückzuführen und als Gemahlin Laokoons zu bezeichnen sein.

Eine späte Nachwirkung übte nicht sowohl der Stich Dentes als die vatikanische Miniatur selbst auf den Laokoonstich von Jean de Gourmont von Lyon.[2]) Denn auch hier kniet Laokoon mit dem einen Bein auf dem sehr niedrigen Altare, von der einen Schlange in die rechte Seite gebissen; aber die Söhne sind klein gebildet, und der zur Linken wird von der Schlange, welche auch den rechten Schenkel des Vaters umwickelt, in die linke Seite gebissen. Der andere Sohn — das ist eine Abweichung, in welcher der Künstler, dem Texte Vergils folgend, mit den oben besprochenen Miniaturen und Holzschnitten zusammentrifft — liegt tot am Boden auf der entgegengesetzten Seite. Der Tempel am Meeresufer und der Altar mit Flamme befinden sich an der rechten Seite im Hinter- bzw. Vordergrunde.

8

Eine Gruppe für sich bilden die graphischen Darstellungen, welche, unbekümmert um die vatikanische Gruppe, sich ganz in den Bahnen der mittelalterlichen Vergilillustrationen halten.

Dahin gehört der Stich des Giovan Battista Fontana von Verona, dessen Stechertätigkeit der Hauptsache nach zwischen 1559 und 1579 fällt, von Bartsch XVI, S. 233 Nr. 53 als *cheval de Troye* bezeichnet. Der Stich ist selten. Ich habe das Exemplar im Kupferstichkabinett der Hofbibliothek in Wien aus der Sammlung Mariette benutzt, nach welchem auch die nebenstehende Abbildung (Abb. 13) gemacht ist. Die Szene geht vor den Mauern der ganz mittelalterlich gebildeten Stadt Troja vor sich. Links sind Bäume, aber kein Wasser. Auf einem Steine der linken Seite liest man: *Io. Baptista Fontana inventor. Apud Ioannem Franciscum Camotium.* In der Mitte steht ein großer Altar mit lodernder Flamme; in der Ecke links liegt — ähnlich wie im Gemälde des Giulio Romano (S. 171), welches dem Künstler jedenfalls bekannt war — der geopferte Stier, dem Altare näher, mit ausgestreckten Armen, der eine der Söhne, welchen die Schlange getötet hat, die soeben seinen rechten Arm fahren läßt, um gegen den rechten Oberschenkel des Vaters loszugehen. Dieser eilt von hinten herbei, in der erhobenen Rechten eine Lanze, die linke Hand ausgestreckt, schmerzvoll auf den andern Sohn blickend. Er ist nackt bis auf eine nach hinten flatternde und die Scham

[1]) Es ist bisher nicht gelungen, herauszubringen, wessen das Wappen ist.

[2]) Bartsch, Bd. IX, S. 149, Nr. 16. Robert Dumesnil, Le peintre-graveur français, Bd. VII, S. 26, Nr. 20. Passavant, Le peintre-graveur Bd. VI, S. 266. Nagler, Monogrammisten III, 2 und 932.

deckende Chlamys; über die Brust geht ein Bandelier, auch beides wie im Gemälde des Giulio Romano. Der andere Sohn liegt, das Gesicht zu Boden gekehrt, weiter zurück, den linken Arm ausgestreckt, mit der rechten, über den Kopf genommenen Hand die andere, den Arm umschnürende Schlange abwehrend. Auf der rechten Seite fliehen mehrere entsetzt hinweg; im Hintergrunde wird das hölzerne Pferd von den Trojanern in die Stadt gezogen.

9

Selbst ein Fresko erhebt sich nicht über eine Illustration Vergils. Es gehört zu dem Zyklus von 12 Fresken, mit welchen Niccolo Abati die Wände des »Gabinetto« in Scandiano, dem Schlosse der Bojardi, bei seiner Vaterstadt Modena geschmückt hatte. Sie wurden 1773 von der Mauer abgelöst und in das Schloß von Modena, aus diesem, auf Leinwand übertragen, ins dortige Museum gebracht und in folgendem Werke veröffentlicht: *L' Eneide di Virgilio dipinta in Scandiano dal celebre pittore Niccolò Abati con varii intermezzi il tutto rappresentato in disegni imitati dall' originale dal Signor Giuseppe Guizzardi Bolognese Accademico Pontificio, incisi dal fu Signor Antonio Gajani Bolognese professor d' incisione nella R. Accademia delle belli arti di Modena ed illustrati con una memoria del signor cav. Giambattista Venturi, Modena 1821.* Es war eine Jugendarbeit des Künstlers (geb. 1512), vor der Übersiedlung nach Fontainebleau (1552) entstanden. Die zwölf Bilder der Äneis, ein jedes 110 cm hoch, 80—100 cm breit, bildeten den Hauptbestandteil des Wandschmuckes jenes Gabinetto, dessen Decke die Familie Bojardo bei den Freuden der Musik zeigte. Es ist eine Art Kompendien-, zugleich Etagenmalerei in der Weise der Polygnotischen Fresken in der Lesche der Knidier zu Delphi oder der Tabula Iliaca. Jedes Bild stellte die Ereignisse eines Buches dar. So gibt es Bilder von mehr als 200, infolgedessen zum Teil recht kleinen Figuren.



Abb. 14
Fresko des Niccolo Ab
in Modena

Von den zwölf Bildern sind drei durch Brand zugrunde gegangen. Das zweite, auf welches es hier ankommt, ist erhalten und trägt jetzt die Nummer 601. Der Stich in dem angeführten Werke, nach welchem die Abbildung 14 gemacht ist,[1]) ist von *G. T.*, d. i. G. Tomba, wie auf den Nrn. V, VIII, X und XI ausgeschrieben steht. Es besteht aus zwei Szenen, einer vordern und einer hintern. Erstere enthält die Einziehung, letztere die Leerung des hölzernen Pferdes in der von Pallas umschwebten Stadt nebst dem Auszug des Äneas. In der ersteren befindet sich das Pferd, in welchem noch die Lanze Laokoons steckt, in der Mitte; links davon wird Sinon vor Priamus geführt. Dahinter ist die Laokoongruppe klein gebildet. Ist somit die Anordnung dieser Szene ähnlich wie im Straßburger Vergil, so weicht die Laokoongruppe von diesem gleichermaßen ab wie von der Marmorgruppe des Vatikans, ja, wie von den meisten anderen Laokoondarstellungen. Denn Laokoon und seine Söhne sind hier weder sitzend, noch liegend, noch auch stehend, sondern schreitend gebildet. Mit dem rechten Arme die eine — grüne — Schlange vom

[1]) In der Photographie von Alinari (P.e 2.a N. 15712) ist die Gruppe zu klein, als daß eine Abbildung nach ihr zu gewinnen gewesen wäre.

Körper abstreckend, mit dem linken sie unterhalb des Kopfes packend, schreitet er, bekleidet mit gelbem Rock und Stiefeln, den Kopf rückwärts gedreht und den Blick gesenkt, nach links; ebenso, schon ein wenig vor den Vater gekommen, der ältere Sohn, der, schmerzvoll den Kopf erhebend, mit dem linken Arme die andere Schlange, die ihn vorn in den Leib beißt, abzuwehren sucht. Der jüngere Sohn, von den beiden abgewandt, will sich einsinkend den Windungen der ersten Schlange mit Armen und Beinen entziehen. Fragen wir, was den Künstler bewog, die Figuren schreitend zu bilden, so zeigt ein Blick auf den an der entgegengesetzten Seite mit seinem Sohne Julos davongehenden und den Vater Anchises tragenden Äneas, daß dies aus Gründen der Symmetrie geschah.

Von Modena nach Bologna übergesiedelt, nahm Niccolo das zweite Buch der Äneis zum Gegenstande für die 16 Fresken, welche den Fries im Salone des Palazzo (vormals) Leoni daselbst bilden. Auch unter ihnen befand sich — nach gütiger Mitteilung von Professor Brizio — Laokoon und zwar in einem besonderen, dem »Pferde« benachbarten, Felde, aber nur als Nachbildung der Vatikanischen Gruppe.

10

Unter den Laokoondarstellungen, deren Künstler geflissentlich Berührung mit der vatikanischen Gruppe meiden, ragt hervor die des Giulio Romano in der Sala di Troja des alten Schlosses in Mantua. Wie sich aus einem Briefe des Künstlers vom 13. Juni 1538 an den Herzog Federigo Gonzaga ergibt,[1]) hat er damals die Kartons für die Fresken des Saales gemacht und die Gemälde von seinen Gehilfen (Fermo Guisoni und Rinaldo Mantovano) ausführen lassen. Die Gemälde, als Ganzes zuerst in Stichen von Bramati nach Zeichnungen von d' Arco durch diesen in dem Werke Istoria della vita di Giulio Pippi Romano, Mantova 1838, Tafel 40—54 ungenügend veröffentlicht, dann durch die Photographien von Naya (Nr. 800—818) und Alinari (Nr. 18689—18703) bekannter geworden, nehmen sowohl die Decke als auch die Wände des rechteckigen Saales ein. Die Gemälde der Wände zerfallen in zwei Gruppen: 1. in die eines oberhalb eines Architravs fortlaufenden Frieses, 2. in einzelne unterhalb dieses befindliche Gemälde. Das Deckengemälde schließt sich inhaltlich an die Friesbilder an. Sowohl zum Verständnis des Laokoonbildes als auch zur Würdigung des Ganzen ist es nötig, auf den bisher nirgends genügend[2]) erörterten Zusammenhang der Bilder einzugehen.

Giulio wollte keine lückenlose Schilderung des trojanischen Krieges geben, sondern ausgewählte Szenen aus demselben sowie bedeutungsvolle Ereignisse aus der Vor- und Nachgeschichte desselben vorführen. Schon deshalb konnte er sich nicht auf die Ilias[3]) beschränken, sondern mußte sich auch nach anderen Quellen umsehen. Tatsächlich hat er jener nur die eigentlichen Kampfszenen, welche den Gegenstand der Friese bilden, und die Folge einer solchen Szene für das Deckenbild entlehnt.

[1]) Abgedruckt bei Carlo d' Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantova 1838, Appendice seconda, S. XVI: *Circa alla sala io ho fatti li cartoni acciò li depintori non stiano in tempo a fare li loro.* Vgl. denselben S. 55.

[2]) Dollmayr, Giulio Romano und das classische Alterthum, Wien 1891, genügt nicht; erst recht nicht das wenige, was d' Arco a. a. O. sagt. Ich verzichte auf eine Widerlegung.

[3]) Wahrscheinlich hat er die seit 1474 in vielen Drucken verbreitete lateinische Übersetzung von Lorenzo Valla benutzt. Vgl. Fabricius-Harles, Bibl. gr. I, 431. An den sogenannten Pindarus Thebanus, die Ilia latina des Italicus, eine Epitome der Ilias, zu denken, wird durch viele Einzelheiten der Darstellungen verwehrt.

Diese Kampfszenen aber dienen wesentlich der Verherrlichung des Diomedes, als desjenigen Helden, welchen die Sage neben Äneas nach Beendigung des Krieges nach Italien kommen und Städte[1]) gründen ließ, als deren Enkelsöhne man sich fühlte. So ist der 5. Gesang der Ilias die Hauptquelle für die Fries- und Deckenbilder. Je ein Bild, dessen Stoff aus dem 17. Buche der Ilias entlehnt ist, läßt Giulio den vier Diomedesbildern vorangehen und folgen. Nirgends hält er sich genau an Einzelheiten noch auch nur an die Reihenfolge der Ereignisse in der Vorlage. Überall fügt er hinzu; meist gibt er den Darstellungen römisches Kolorit.

So ergibt sich folgende Reihe:

1. I. Erste Langseite. Ein Knappe des Idomeneus macht sich an den von einem Streitwagen stürzenden Phaistos (Il. ε 43 ff.); Athena beredet den Ares, das Schlachtfeld zu verlassen (ebd. 29 ff.); Pandaros fährt heran und zieht einen Pfeil aus dem Köcher (V. 97 ff.); am Boden liegt Hypsenor tot mit glatt abgehauenem rechten Arm (V. 76 ff.).

2. Sthenelos zieht dem Diomedes den Pfeil, durch den er von Pandaros verwundet worden ist, aus der Wunde heraus; Diomedes betet zu der herabschwebenden Athena um Gewährung der Vernichtung seines Gegners (Il. ε 98 ff.).

3. II. Erste Kurzseite. Äneas ist zu Boden gestürzt. Diomedes will einen gewaltigen Stein auf ihn werfen. Diesen wehrt Aphrodite mit ihrem linken Arme ab, während sie mit dem rechten ihr Gewand über Äneas hält (Il. ε 297 ff.).[2]) Von links nahen Apollon und Ares; ersterer, um Äneas in Sicherheit zu bringen, letzterer, um der von Diomedes verwundeten Aphrodite seinen Wagen zur Fahrt nach dem Olymp zur Verfügung zu stellen. Die aus den Wolken herabschauende Göttin ist wohl Dione, in deren Schoß Aphrodite im Olymp sinkt (Il. ε 370).

4. III. Hier schließt das Deckenbild an: Zeus hält die vor Schrecken noch halb leblose Aphrodite in seinen Armen und blickt vorwurfsvoll zu Hera um, die sich in spöttischer Rede gegen jene ergeht; zur Rechten sitzt Ganymedes, über ihm der Adler. Auf der anderen Seite wohl Ossa oder Fama (mit Trompete) und Iris, welche Aphroditen zum Olymp gefahren hat (Il. ε 365).

5. IV. Zweite Langseite. Diomedes hat Phegeus, den einen Sohn des Hephaistospriesters Dares, tödlich getroffen; er sinkt vom Wagen. Jetzt geht er mit der Lanze gegen seinen auf dem Wagen stehenden und die Lanze schwingenden Bruder Idaios los; über diesen breitet Hephaistos eine schützende Wolke (Il. ε 9 ff.). Agamemnon stößt dem Hodios die Lanze in den Rücken (ebd. V. 38 ff.).

6. Diomedes durchbohrt den Pandaros mit der Lanze (Il. ε 290). Im Vordergrunde liegt ein Toter, der unverkennbar durch eine der schon damals bekannten Figuren des Attalischen Weihgeschenks beeinflußt ist.

7. V. Zweite Kurzseite. Kampf um die von Aias gehaltene Leiche des Patroklos (Il. ρ 722). Die Hauptgruppe stimmt, wie Dollmayr erkannt hat, mit der eines römischen Sarkophags in Mantua überein, die ihrerseits auf die sogenannte Pasquinogruppe zurückgeht.[3])

[1]) Für die Bevorzugung des Diomedes entschied wohl der Umstand, daß dieser als Gründer der an der Pomündung, also nicht weit von Mantua, gelegenen Stadt Spina galt (Plin. N. H. III, 120).

[2]) Wenn zugleich ein kleiner Eros über ihren rechten Schenkel zu Boden fällt, so scheint, wie auch Dollmayr bemerkt hat, ein Mißverständnis des Verses 343 ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα ἀπὸ ἕο κάββαλεν υἱόν oder vielmehr der Übersetzung Vallas: *Venus autem simulac percussa est, vehementer eiulans, filium a se, ut manibus gestabat, prae dolore dimisit* zugrunde zu liegen.

[3]) Labus, Museo della Reale Accademia di Mantova I, 39.

Von den unterhalb der Friese befindlichen eigentlichen Wandbildern enthalten vier figurenreiche Kompositionen, und zwar zwei Ereignisse, welche vor die Ilias fallen, zwei, welche nachhomerisch sind; vier andere zwischen denselben befindliche bestehen nur aus je 2 Figuren, eines enthält ein vorhomerisches, zwei homerische, eines ein nachhomerisches Ereignis. Die Quelle, welcher der Maler wenigstens in den nichthomerischen Szenen folgte, waren die kurz vorher (1535) durch die Ausgabe des Jac. Micyllus zum ersten Male bekannt gewordenen Fabulae des Hygin.[1])

Sie beginnen an der Eingangswand (d. i. der ersten Langseite), und zwar mit dem über der Tür befindlichen:

8. Traum der Hekuba (bisher — doch hat, wie ich nachträglich sehe, Dollmayr das Richtige — fälschlich Traum der Andromache genannt). Hekuba liegt schlafend auf ihrem Bett; der Traumgott steht hinter ihr, legt seine linke Hand auf

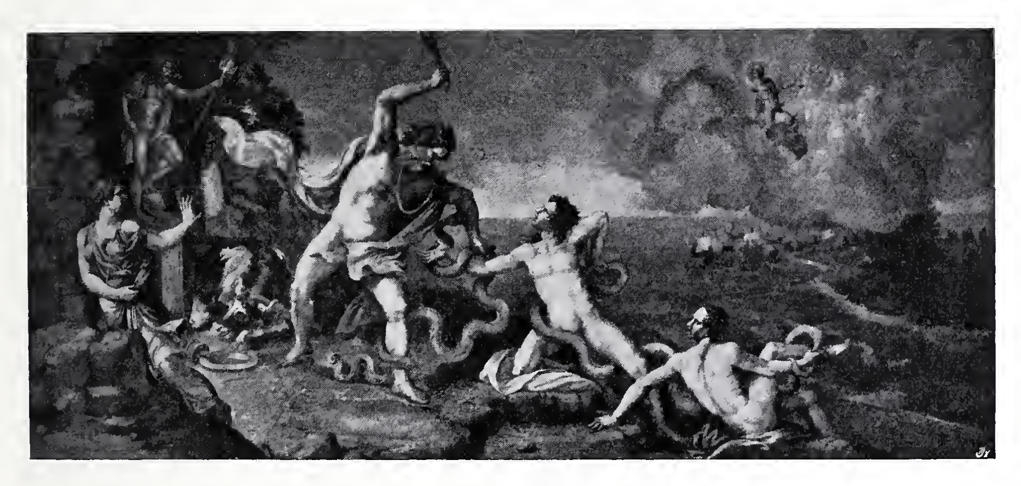


Abb. 15
Fresko des Giulio Romano in Mantua

ihren Kopf und hält in der Rechten eine Fackel, aus deren Flamme viele Schlangen züngeln: Hyg. fab. 91 *uxor eius* (*Priami*) *praegnans in quiete vidit se facem ardentem parere ex qua serpentes plurimos exisse.*

Zu beiden Seiten unterhalb befinden sich, einander entsprechend, links die Entführung der Helena, rechts das Parisurteil, obwohl man die umgekehrte Reihenfolge erwarten sollte.

9. Entführung der Helena: Paris führt Helena in das bereits von Ruderern besetzte und mit Schätzen reich beladene Boot. Über ihnen fliegt Eros, mit beiden Armen die der des Traumbildes gleichende, qualmende Fackel haltend und zugleich mit dem rechten Arm die Augen verdeckend. Es folgen zwei Dienerinnen mit Kissen: Hyg. fab. 92 *Alexander Veneris impulsu Helenam a Lacedaemone ab hospite Menelao Troiam abduxit eamque in coniugio habuit cum ancillis duabus Aethra et Thisadie.*

[1]) Daß die andere, schon länger bekannte Schrift des Hygin »De astronomia« von Baldassare Peruzzi für die Deckengemälde des Galateasaales der Farnesina ausgebeutet worden ist, habe ich in den »Farnesina-Studien« gezeigt und hat Maaß, »Aus der Farnesina«, Marburg 1902, bestätigt.

10. Parisurteil: Merkur, den Apfel haltend, führt Venus, Minerva, Juno von wolkigen Höhen herab zu Paris, der im Schatten eines Baumes schläft:[1] Hyg. fab. 92 *Iovis imperat Mercurio, ut deducat eas in Ida monte ad Alexandrum Paridem eumque iubeat iudicare.*

An der ersten Kurzseite: 11. Thetis hält mit beiden Armen den Schild, in dessen Handhaben der bereits mit Harnisch, Helm und Lanze gerüstete Achill mit seinem linken Arme hineinfaßt. Diesem Bilde entspricht — auch hier würde man die umgekehrte Folge erwarten — an der zweiten Langseite: 12. Thetis, mit der Linken den bereits fertigen Schild haltend, mit den Fingern der rechten Hand den Helm, welchen Vulkan schmiedet, betastend. Der den beiden Szenen zugrunde liegende Vorgang wird von Hyg. fab. 106 *Thetis mater a Vulcano arma ei impetravit* nur kurz erwähnt, in Ilias σ ausführlich, aber doch nicht so wie hier erzählt. Doch lag es für den Künstler nahe, den Vorgang, so wie er getan, in zwei Szenen zu zerlegen.

Auch hier befinden sich, wie an der ersten Langseite, zu beiden Seiten des Bildes zwei zusammengehörige und einander entsprechende Szenen: (links) das hölzerne Pferd und (rechts) Laokoon.

13. Das hölzerne Pferd (Alinari Nr. 18699). Links wird unter Anweisung der Minerva an das Pferd die letzte Hand gelegt. Es steht auf einem auf Rollen stehenden Untersatz mit der Inschrift: *Danai Minervae dono dant.* Rechts kommen die griechischen Helden, welche in dasselbe einsteigen werden. Hyg. fab. 108 *Epeus monitu Minervae equum mirae magnitudinis ligneum fecit eoque sunt collecti Menelaus, Ulysses etc. Et in equo scripserunt: Danai Minervae dono dant.*

14. Laokoon (Alinari Nr. 18698, danach hier Abb. 15 abgebildet). Am Meeresufer neben einer Grotte, vor der eine Neptunstatue steht, hat Laokoon soeben dem Gotte einen Stier geopfert. Noch steckt das Beil im Nacken des Tieres. Laokoon hat zu einer andern Waffe, einer Keule, greifen müssen. Denn aus dem Meere sind plötzlich zwei Schlangen gekommen. Die eine hat den jüngeren Sohn zu Boden geworfen, mit der rechten Hand sucht dieser das Ende derselben von seinem rechten Fuße abzustreifen. Die Schlange hat sich bereits ihres zweiten Opfers bemächtigt: sie beißt den älteren Sohn in die linke Seite. Vergebens sucht er sie abzustemmen. Er richtet nicht nur, wie der Bruder, den Blick auf den Vater, sondern streckt auch seinen rechten Arm nach ihm aus, als wollte er die andere Schlange abwehren, die den Vater in den linken Arm beißt. So kraftvoll auch der Schlag der Keule sein wird, die der starke Mann in der gehobenen Rechten hält, er kann das Verhängnis nicht abwehren, das Apollon gesendet hat. Von der Höhe aus — oberhalb der bei Tenedos ankernden Griechenflotte — blickt dieser in seinem von den vier Rossen gezogenen Wagen herab, sich nach Laokoon umdrehend und die Rechte nach ihm hebend. Im Vordergrunde links eilt eine weibliche Figur nach links zwischen die Felsen, entsetzt nach dem Vorgange, insbesondere nach Laokoon, sich umblickend. Es ist die Gemahlin des Laokoon. Hygin fab. 135 *Laocoon Acoetis filius Anchisae frater Apollinis sacerdos contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, sorte ductus ut sacrum faceret Neptuno ad litus, Apollo occasione data a Tenedo per fluctus maris dracones misit duos qui filios eius necarent. quibus Laocoon cum auxilium ferre vellet, ipsum quoque nexum necaverunt.* Man sieht: die Quelle — und sie allein — bot dem

[1] Dies ist das aus Dares I, 7 ins Mittelalter übergegangene Motiv. Vgl. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift Bd. VII, S. 269. Schon dies hätte Dollmayr (S. 205) abhalten müssen, an Lucians 20. Göttergespräch als Quelle zu denken.

Künstler alle wesentlichen Züge aber er hat es doch verstanden, über sie hinaus eine hochdramatische, in formeller und geistiger Beziehung fesselnde Komposition zu schaffen. Von der vatikanischen Gruppe ist wohl nur der auf den Vater gerichtete Blick der Söhne, die Abwehr des Bisses beim älteren, das Abstreifen der Schlange beim jüngeren Sohne, von Vergils Schilderung wohl nur das Beil im Nacken des Stieres auf sie übergegangen.[1])

15. An der zweiten Kurzseite — unterhalb des Aias mit dem Leichnam des Patroklos, oberhalb des Kamins — ist der Tod des Lokrers Aias dargestellt (Alinari Nr. 18701). Aias, auf der Heimkehr vom Sturm an Felsen geschleudert, wird von Athena, gegen die er sich vermessen hat, durch einen Blitzstrahl getötet. Auch hier kann nicht die Odyssee, welche den Vorgang ganz anders erzählt (δ 499 ff.), sondern nur Hygin die Quelle sein, fab. 116 *in qua tempestate Aiax Locrus fulmine est a Minerva ictus, quem fluctus ad saxa illiserunt.*

11

Wie so ganz anders erscheint Laokoon in dem in demselben Jahre 1538 entstandenen, hier (Abb. 16) abgebildeten Stiche von Hans Brosamer (Bartsch XV, 15)! Es ist der erste in einer Reihe von Stichen, welche antike Stoffe, ja zum Teil dieselben wie Giulio Romano (Parisurteil, Raub der Helena) behandeln. Mit Niccolo Abate berührt er sich, jedoch ohne Abhängigkeit, darin, daß Laokoon, wie um sich zu retten, einherschreitet; mit Gaudenzio Ferrari darin, daß drei Schlangen gegen ihn, zwei gegen den einen, eine gegen den zweiten Sohn sich wenden. Von Vergil ist er mithin ganz unabhängig, nicht so von der vatikanischen Gruppe. Denn sowohl die völlige Nacktheit des Vaters als auch die seitliche Wendung seines Kopfes und die Rotation seines Brustkorbes nach rechts (vom Beschauer) erinnern an diese. Aber diese Übereinstimmungen drängen sich nicht auf; man muß sie erst suchen. Der Gesamtaufbau der Gruppe ist zu verschieden. Dafür sorgte der Selbständigkeitsdrang des Künstlers, der einen Laokoon eigener Art geben wollte und — freilich, was die Gruppierung betrifft, recht unvollkommen — gegeben hat. Die Architektur, in die er die Gruppe gesetzt hat, ist völlig phantastisch.

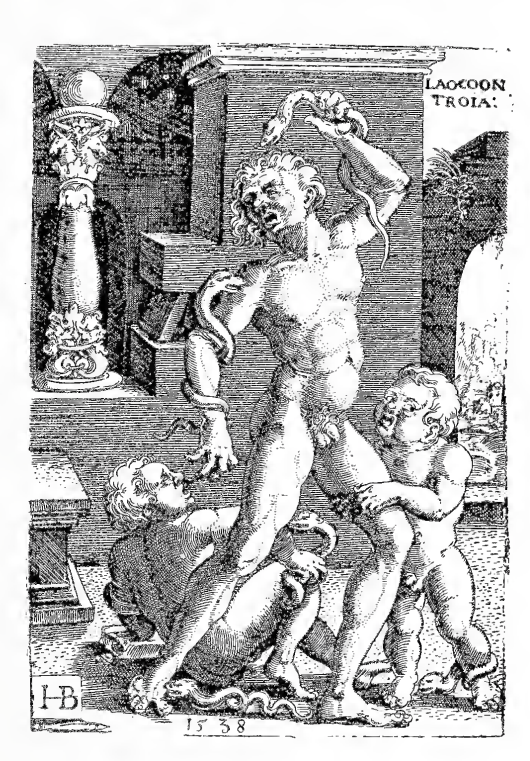


Abb. 16
Stich von Hans Brosamer

[1]) Unrichtig läßt Valentin, »Einiges zur Kritik der Laokoongruppe«, Sonderabdruck aus den Berichten des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., Bd. XI, 1895, S. 144, den Giulio die Absicht verfolgen, die Darstellung der Erzählung Vergils entsprechend zu geben; ähnlich Dollmayr, S. 187, 205 und 207.

12

Und wieder, wie so ganz anders sieht Laokoon in der letzten Komposition der Renaissance aus! Zuletzt bemächtigte sich seiner auch »der größte Sonderling in den Annalen der neueren Malerei«,[1]) Domeniko Theotokopuli. Der ehemalige Schüler des alten Tizian war nach einem kurzen Aufenthalt in Rom 1575 nach Toledo gegangen und hatte hier bis zu seinem Tode (1625) eine äußerst fruchtbare Tätigkeit auf allen Gebieten der Kunst, besonders aber der Malerei, entfaltet. Hier entstand

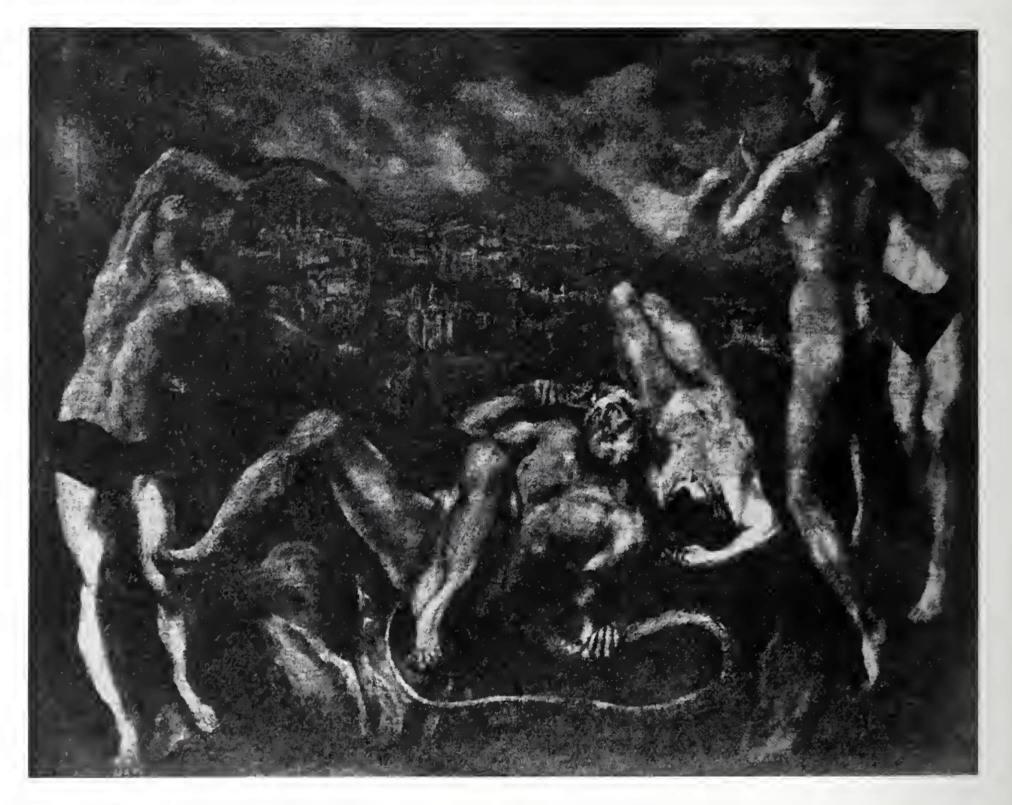


Abb. 17
Gemälde des Theotokopuli in Sevilla

auch der Laokoon, ein Gemälde, das sich jetzt in der Galerie de San Telmo in Sevilla befindet und hier nach einer Photographie von Laurent in Madrid (1024) zur Abbildung (Abb. 17) gelangt. Die Stadt im Hintergrunde ist Toledo. Hier liegt nicht bloß der eine Sohn, und zwar tot mit gesenktem Oberkörper und gehobenen Beinen, sondern auch Laokoon selbst, und zwar auch mit gehobenen und gespreizten Beinen, gesenktem Oberkörper, aber gehobenem Kopfe. Er blickt aufwärts und faßt mit der rechten

[1]) Karl Justi, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VIII, 257. Vgl. Diccionario Historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España compuesto por Bermudez, Madrid 1800, Bd. V, S. 3f. Solvay, L'art espagnol S. 137f.

Hand die eine Schlange, die ihn in den Kopf beißen will, hinter dem Kopfe, mit der linken am Schwanze. Der andere Sohn steht links von ihm und stemmt mit beiden Armen in weitem Bogen die andere Schlange, die ihn in die linke Hüfte beißen will, von sich ab. Zur Rechten stehen, recht bewegungslos, zwei Zuschauer. Sämtliche Figuren sind nackt, bis auf ein Lendentuch, welches der linke Sohn und der Zuschauer zur äußersten Rechten tragen. Merkwürdig ist die Berührung, welche die Komposition mit dem einst im Schloß St. Ildefonso, jetzt im Königlichen Museum zu Madrid befindlichen, angeblich antiken, höchstwahrscheinlich aber modernen Relief[1]) in der Lage und Stellung aller drei Figuren aufweist, so daß der Verdacht wächst, daß auch dieses Relief in Spanien entstanden ist. Gleicht der Sohn zur Linken einem heiligen Sebastian, so auch Laokoon, wenigstens im Gesichtsausdruck, einem alten Märtyrer, oder auch dem heiligen Hieronymus in der Kommunion von Domenichino (1614). Theotokopuli hat den Laokoon martyrisiert und hispanisiert. Kein Künstler hat sich von der antiken Auffassung des Laokoon so weit entfernt, als gerade der von Kreta, der Nachbarinsel der Künstler der vatikanischen Gruppe, gebürtige »Grieche« (*el Greco*). Der Kreislauf war vollendet. Die Zeit für neue Laokoonbildungen war um.

So häufig die vatikanische Gruppe besonders in kleinen Bronzen[2]) und Gemmen[3]) nachgebildet wurde, so selten sind seit dem XVII. Jahrhundert von ihr unabhängige Laokoondarstellungen, wie die 1623 entstandene Bronzegruppe von Adrien de Vries, in welcher Laokoon steht, der eine Sohn kauert, der andere rücklings liegt,[4]) oder die Zeichnung von Carl Bach (1796), in welcher Laokoon mit ausgestreckten Armen zwei Schlangen abwehrt, deren eine ihn in die Schamteile beißt, der eine Sohn (zur Linken) desgleichen eine ihn in den Kopf beißende Schlange abwehrt, während eine vierte sich um die Beine des Sohnes zur Rechten windet und zugleich gegen das linke Bein Laokoons losschießt.[5])

---

[1]) Nach einer Zeichnung Herman Prells von mir im Arch. Jahrb. VI, 180 abgebildet. Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst im Altertum, Buch X, Kap. 1.

[2]) Vgl. Blanc, Le trésor de la curiosité, Bd. I, S. 48, 189, 346, Bd. II, S. 320 und 353. Hierher gehören auch die Bronze des k. k. Hofmuseums in Wien (Saal 24, Kasten I, Nr. 101), welche nur die Köpfe im Ausdruck und Haar verändert hat, und die von Sittl, Empirische Studien über die Laokoongruppe, öfter (z. B. S. 23) herangezogene Bronze im Palazzo Corsini, eine französische Arbeit wohl aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts.

[3]) Vgl. Raspe, A descriptive catalogue of a general collection of gems by James Tassie, Bd. II, Nr. 9475—9495. Arch. Jahrb. IX, 45f.

[4]) Sie ist bezeichnet: *Adrianus Fries Hagiensis Battavus Fe. 1623,* steht jetzt im Park von Drottningholm, abgebildet bei John Böttiger, Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverge, Stockholm 1884, pl. V, vgl. Beilage S. 54; Ilg, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. I (1883), S. 136ff.; Buchwald, Adriaen de Vries S. 87. Sie war als Teil eines großen Brunnenschmuckes für Wallenstein in Prag gearbeitet und wird vom Künstler selbst in einem Briefe vom 17. Februar 1626 an den Herzog als »*Locundo Miedt den Schlangen*« (Ilg, a. a. O. S. 147) bezeichnet. Sie ist verschieden von der aus der Kunstkammer des Königlichen Schlosses in Prag nach Stockholm gelangten. Denn diese war schon 1621 in der Kunstkammer nach dem Inventar jenes Jahres (Nr. 19 »*ein antik Bild von Metall, Laucuund genandt*«, Urlichs, Zeitschrift für bildende Kunst 1870, S. 47) und befand sich 1652 in der Sammlung der Königin Christine (Inventar der Bronzen Nr. 26: *Trois figures de bronze portées sur un piedestal et entourées de Serpens.* Urlichs, a. a. O. S. 48). Dudík (bei Ilg, a. a. O. S. 136) durfte die Gruppe von de Vries nicht »als Nachahmung der Laokoongruppe« bezeichnen.

[5]) Die Zeichnung, heute im Besitz des Grafen Maltzahn in Militsch, ist signiert: *C. Bach fecit a Warsowi 1796.*

III

Unsere Betrachtung wäre, obwohl sie einen großen Stoff herangezogen, wenn auch keineswegs erschöpft hat, doch unvollständig, wenn sie sich nicht wenigstens zum Schluß auf die Frage richtete, welchen Einfluß die Laokoongruppe — abgesehen von ihrer Bedeutung für das Barock überhaupt — auf einzelne Kunstwerke der Renaissance geübt hat. Ein solcher Einfluß ist vorhanden. Wer möchte ihn auf dem Gebiet der Plastik in dem »gegeißelten Christus« von Moderno[1]) oder auf dem der Malerei in dem einen Verdammten des »Jüngsten Gerichts« von Cesare Reverdino[2]) leugnen? Aber beide sind nicht größte Künstler. Und im ganzen wird jener Einfluß, besonders auf die großen Künstler, überschätzt.

Um wieder mit der Plastik zu beginnen, so wäre er schon zeitlich im Matthäus des Michelangelo ausgeschlossen, wenn H. Wölfflin[3]) mit seiner Ansetzung desselben im Herbst des Jahres 1504 recht hätte. Aber aus dem Briefe des Soderini vom 27. November 1506 ist zu schließen, daß er erst 1506 entstanden ist.[4]) Gleichwohl ist die Übereinstimmung im Bewegungsmotiv des Matthäus und des von ihm abhängigen gefesselten Sklaven mit dem des jüngeren Sohnes der Laokoongruppe nicht von der Art, daß es geraten ist, von einem Einflusse dieser auf jene auch nur in so beschränktem Sinne, wie dies Ollendorff will, zu reden.

Um sodann von den Werken der Malerei zu sprechen, so ist die Ähnlichkeit im Kopfe zwischen dem Homer des Parnasses von Raffael und des Laokoon so gering und die Verschiedenheit so groß, daß man nicht von Abhängigkeit reden sollte.[5]) Dasselbe gilt von dem Krieger mit dem hintenübergeworfenen Kopfe und geöffnetem Munde in der »Austreibung Heliodors« und dem jüngeren Sohne Laokoons.

Ganz unhaltbar, weil mehr als übertreibend, ist die Behauptung Sittls (a. a. O. S. 11): »Andrea del Sartos Skizzen nach dem Laokoon[6]) ergaben sein »Opfer Abrahams« in Dresden.« Ich vermag nicht einmal Lücke im Text zur »Königl. Gemäldegalerie zu Dresden«, Teil I, Tafel 24, S. 27 recht zu geben, daß der Isaak des Bildes eine auffällige Verwandtschaft mit dem einen Knaben der Laokoongruppe habe. Dies könnte sich nur auf den älteren Sohn beziehen. Und doch, wie verschieden ist die Stellung, Kopfhaltung und Gesichtsausdruck! Was ähnlich ist, ergibt sich von selbst aus der ähnlichen Situation. Die »Verwandtschaft« darf nicht im Sinne der Abhängigkeit gedeutet werden. Und Abraham ist von Laokoon ganz verschieden.

Auch das Deckenbild Paolo Veroneses, für den Saal der Zehn im Dogenpalast zu Venedig gemalt, heute im Louvre, Jupiter den Blitzstrahl auf die Laster schleudernd, zeigt in der Gestalt Jupiters wohl den Einfluß der Werke Michelangelos und der Antike, welche der Künstler kurz vorher (1565) in Rom gesehen hatte, aber daß gerade Laokoon den Künstler im Jupiter inspiriert habe, ist eine un-

[1]) Ilg, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XI, Tafel VII, S. 100. Emil Jacobsen, Repert. für Kunstw., XVI, 65.

[2]) Bartsch, XV, Nr. 15. Passavant, Peintre-graveur, VI, 111, Nr. 21.

[3]) Jugendwerke des Michelangelo S. 58.

[4]) Oskar Ollendorf, Repert. für Kunstw., XXI, 114.

[5]) A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, I, 255: »*Erst nach sorgfältiger Prüfung entdeckt man nachträglich eine Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe Homers auf dem Parnaß und jenem Laokoons.*«

[6]) Ad. Venturi, Arch. stor. dell' arte, II, 109. Jacobsen, Repert. für Kunstw., XXI, 271.

haltbare Behauptung.[1]) Wie verschieden sind beide in Bildung des Leibes, Haltung und Ausdruck! Und wie verschieden müssen sie notwendig sein!

Am weitesten ist man bei Tizian gegangen. Sieht man aber genau zu und prüft scharf, so verschwinden die Ähnlichkeiten unter den Händen oder sind so geringfügig, daß von Abhängigkeit keine Rede sein kann.

Streng genommen kann nicht in Frage kommen der tote Christus, von einem Engel gehalten. Denn dieses uns nur durch einen Kupferstich erhaltene Gemälde (Lafenestre, La vie et l'œuvre de Titien S. 63) war von Giorgione begonnen und von Tizian nur vollendet. Aber Christus ist in jedem Betracht verschieden und die Ähnlichkeit im Kopfe des Engels und des älteren Sohnes gering und, soweit vorhanden, auch in der Situation begründet. Kann man ferner glauben, daß Tizian, um den Schmerz des »Ecce Homo« (Lafenestre S. 219) herauszubringen, sich gerade an den Laokoon hätte halten müssen? Wer möchte überhaupt den notwendigen Gegensatz zwischen einem Ecce homo und einem Laokoon übersehen? Desgleichen zwischen diesem und einem im Triumph auferstehenden, die Fahne haltenden Christus, wie ihn Tizian 1522 in dem Gemälde für die Kirche SS. Nazzaro e Celso zu Brescia[2]) gebildet hat? Ein muskulöser, athletischer Leib, wie dieser ihn zeigt, braucht noch lange nicht gerade im Laokoon sein Vorbild zu haben. Und Gesichtsausdruck, Haltung des Kopfes, der Brust und des linken Armes, Stellung der Beine sind ganz verschieden. — Der Christus der »Dornenkrönung« zeigt zwar — mehr im Exemplar des Louvre (Lafenestre S. 302) als in dem späteren der Pinakothek zu München (ebenda S. 303) — in der Stellung der Beine eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Laokoon, aber auch nicht mehr, als in der Situation begründet ist, so daß auch hier die Annahme der Entlehnung[3]) festen Grundes entbehrt. — Was hat endlich die selige Verklärung im Kopfe des hl. Nikolaus (einst in S. Niccolo de' Frari in Venedig, jetzt in der Pinakothek des Vatikans, Lafenestre S. 113 und 115) gemein mit dem unendlichen Jammer des Laokoon? Und doch hat Ridolfi[4]) geurteilt, daß Tizian in ihm *riportò gentilmente la testa del Laocoonte*, ein sprechender Beweis, wie leicht man es mit solchen »Entlehnungen« nahm.

Stand nicht aber solcher Leichtherzigkeit drohend die in Boldrinis Stich (Lafenestre S. 287) erhaltene Karikatur[5]) des Meisters auf die Gruppe gegenüber? Man hat allerdings gemeint, Tizian habe durch dieselbe nicht die Gruppe, sondern deren Nachbildungen, insbesondere die Bandinellis, treffen wollen. Indessen solche bloße Nachbildungen konnten doch nicht den Spott herausfordern. Übertragung der Motive der Gruppe aber auf andere Gegenstände fand, wie wir gesehen haben, nicht in nennenswertem, zu Spott reizendem Maße statt. Und das soll man festhalten: Ersetzung der Figuren der Gruppe durch Affen ist doch ein Hohn auf die Gruppe,[6])

[1]) Yriarte, Paul Véronèse S. 42: *Si on compare la figure du Jupiter foudroyant les Crimes à celle du Laocoon, on verra jusqu'à quel point l'artiste s'en est inspiré.* Zustimmend Müntz, Hist. de l'art pendant la Renaissance, Bd. III, 117.

[2]) (A. Sala), Pitture di Brescia, Brescia 1834, S. 88. Vgl. Lafenestre S. 96. Fischel, Tizian S. 37, der S. XVII behauptet, daß, als T. mit dem Werke beschäftigt war, »gerade eine Kopie der Laokoongruppe in sein Haus gekommen sei«, wofür der Beweis zu erbringen wäre.

[3]) So Leithäuser, Der Gigantenfries von Pergamon und die Laokoongruppe, Hamburg 1889, S. 32, Anm. 1.

[4]) Le maraviglie dell' arte I (Venetia 1648), S. 155.

[5]) Vgl. Ridolfi, Le maraviglie I, 183.

[6]) So urteilen auch Kekulé, Museum I (1897), 42; W. Korn, Tizians Holzschnitte S. 51 und Fischel, Tizian S. XVII, nur daß letzterer Tizian die Gruppe in wildem Humor sich selbst zum Spotte zeichnen läßt.

nicht auf schwächliche Nachahmer dieser. Überblickt man aber das Werk Tizians, so kann man es recht wohl verstehen, daß er sich, wie Voltaire, durch das Grausige des Vorganges abgestoßen fühlte, vielleicht auch etwas effektvoll Pathetisches aus der Gruppe herauszufühlen meinte. Es war der erste, von einem großen Künstler ausgehende Trompetenstoß gegen die Gruppe. Er blieb zunächst vereinzelt. Aber in neuerer Zeit wiederholten sie sich. Einer der letzten erfolgte in Stauffer-Berns Deklamationen [1]) gegen die Gruppe. Unmittelbare Einwirkungen auf Kunstwerke, wie auf Genellis Polyphem, Felix Possarts gefesselten Prometheus, gingen von ihr nur noch selten aus. Um so größere Bedeutung gewann sie seit Winckelmann und Lessing für die Kunstgeschichte und Ästhetik. Und hier wird sie noch lange Einfluß üben.

---

[1]) Brahm, Karl Stauffer-Bern, Stuttgart 1892, S. 243 (29. August 1889): »*Es kommt mir vor, als hätte kein Kunstwerk solchen Schaden angerichtet in der Welt wie die Laokoongruppe; ich sehe ordentlich die Barockkunst drin schlummern*« usw. Und doch räumt er der Gruppe wider Willen hohe Bedeutung ein, wenn er urteilt, sie sei die Mutter der Barockkunst.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ALTOBERRHEINISCHEN MALEREI

VON DANIEL BURCKHARDT

Die heutige Forschung schreibt dem von Karl IV. nach Prag berufenen Straßburger Maler Nikolaus Wurmser eine Reihe von Wandgemälden des Schlosses Karlstein zu, die einen eigenartigen, von der typischen Malerei des deutschen Trecento merklich verschiedenen Stil zeigen; Dvořák (Die Illuminatoren des Joh. v. Neumarkt, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses XXII) wurde durch die zyklischen Darstellungen des noch in Nachbildungen erhaltenen Luxemburger Stammbaumes (edid. Neuwirth, Prag 1897) und der Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche mit Szenen aus dem Leben Karls IV. (Neuwirth, Wandgemälde der Burg Karlstein, Taf. X—XII) vor allem an *französische* Kunstübung erinnert, namentlich an die 1373 ausgeführte Miniaturmalerei des Jean de Bandol, welche die Überreichung einer Bilderhandschrift an Karl V. von Frankreich zeigt. Es mag zur Lösung der eifrig erörterten Wurmserfrage nicht ohne Wert sein, wenn untersucht wird, welche Kunstweise der aus Straßburg stammende Wurmser vom Oberrhein mit sich nach Böhmen gebracht haben konnte. Es darf vorausgesetzt werden, daß Wurmser gleich seinem Genossen Thomas von Modena als fertiger und wohl schon weit bekannter Meister nach dem Osten berufen worden ist und daß er nicht erst in Prag seine Ausbildung erfahren hat.

Noch liegt die Erforschung der Oberrheinischen Malerei des XIV. Jahrhunderts sehr im Argen. Einzig für die Bodenseegegend ist in neuerer Zeit eine schärfer umrissene, im ersten Drittel des Jahrhunderts blühende Schule nachgewiesen worden, als deren bekanntestes Erzeugnis die Heidelberger Manessehandschrift genannt sein mag. Es kann nicht überraschen, wenn der Manessekodex in verschiedenen Einzelfällen nachweisbare Beziehungen zur französischen Kunst zeigt (Ganz, Gesch. d. herald. Kunst in der Schweiz 117, woselbst zwei Fälle genannt sind), standen doch Baukunst und Bildnerei des Oberrheins schon seit dem XII. Jahrhundert unter dem Zeichen der westlichen, der französischen Übung.

Im allgemeinen weisen indes die im weitern Verlauf des Jahrhunderts entstandenen Werke jenen lokal nur wenig nuancierten, internationalen nordischgotischen Typus auf, wie er in vollendetster Form in den Malereien der Chorschranken des Kölner Doms und im Altarbehang von Narbonne (Louvre) vor uns tritt.

Aus der breiten Masse von Malereien dieser Gattung ragen nur sehr wenige Werke von ausgesprochener Eigenart hervor, deren eines, wohl das merkwürdigste, das auf gewisse, im oberrheinischen Kunststil wahrnehmbare Strömungen seltsame Lichter wirft, hier wiedergegeben sein mag.

Im Jahre 1876 wurde beim Umbau der Basler Dominikanerkirche eine jetzt im Historischen Museum von Basel aufbewahrte, nicht ganz regelmäßig geformte Sandstein-

platte gefunden, deren Vorderseite eine sorgfältige, leider namentlich in ihren unteren Partien zum Teil abgeriebene Bemalung zeigt (h. 0,96 m; b. 0,97 m; s. d. Abb. S. 184). Mit fünf auf Kolonnetten ruhenden Spitzbogen, die mit Nasen versehen und von spitzen Giebeln bekrönt sind, hat der unbekannte Maler eine zierliche Rahmenarchitektur für seine figürlichen Darstellungen geschaffen. In der mittleren, etwas breiteren Arkade sitzt die Madonna, das Haupt leicht gegen das mit langem Hemdchen bekleidete Kind geneigt, welches lebhaft mit beiden Händchen nach einer ihm von der Mutter entgegengehaltenen Lilie greift; unter den beiden nächsten Bogen sind zwei in lange Dalmatiken gekleidete, kandelaberhaltende Engel zu schauen; unter den äußersten Arkaden zwei bärtige Dominikanerheilige, rechts der Ordensstifter Dominikus mit Lilie und Buch, links ein nicht näher bestimmbarer Heiliger, in der Linken ein Buch haltend. Architektur, Nimben, Kandelaber und gewisse Einzelheiten der Kleidung sind mit stumpfen Linien in den weichen roten Basler Sandstein eingegraben. Bei der Ausführung der sich von lichtblauem Grund abhebenden figürlichen Darstellungen ist der Künstler durchaus zeichnerisch verfahren; mit wenigen flotten, ja eleganten Strichen hat er die heiligen Gestalten auf der mit einem sehr dünnen Kreideüberzug versehenen Platte festgehalten und mit Temperafarben koloriert; von irgendwelcher Modellierung durch Abtönung der Lokalfarbe ist beim heutigen Zustand des Stückes nichts mehr wahrnehmbar; nach geschehenem Farbenauftrag erfuhren die Figuren eine nochmalige Retouchierung durch den in rotbraune Farbe getauchten, rein zeichnerisch arbeitenden Pinsel, so daß das Bild eher den Namen einer kolorierten Zeichnung als den eines Gemäldes verdient.

Über die ursprüngliche Verwendung der Platte gibt der Fundort keinerlei Auskunft; bei seiner Entdeckung war das Gemälde im Innern der Kirche, hoch oben unter dem großen Fenster der Westseite, eingemauert, wohin es erst bei einer früheren, urkundlich nicht nachweisbaren Umgestaltung des Gotteshauses gelangt sein kann. Schon der Gegenstand der Darstellung spricht dafür, daß das Werk einst als Altartafel und nicht etwa als Zubehör eines Epitaphs zu dienen hatte; derart auf Stein gemalte und über dem Altar in die Kirchenwand eingemauerte Andachtsbilder sind für den Oberrhein keine Seltenheit; so bewahrt die Sakristei des Münsters von Konstanz ein mit seiner ursprünglichen steinernen Mensa erhaltenes, 1348 datiertes Wandbild (Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster). Höheres Interesse als diese nur mehr äußerlichen Fragen beanspruchen die sehr ausgeprägten stilistischen Eigentümlichkeiten des Basler Gemäldes.

Gleich auf den ersten Blick erinnert die Anordnung der Figuren und die in etwas mageren Formen gehaltene architektonische Gliederung an Italien; die Tafel trägt durchaus das Gepräge einer dem italienischen Trecento angehörenden Ancona; daß die Malerei auf Stein und nicht auf Pappelholz ausgeführt wurde, ist nur eine unwesentliche technische Eigentümlichkeit des Basler Stückes. In den markigen, großartigen Gestalten der heiligen Dominikaner tritt die italienische Weise wohl am reinsten zutage; hier haben wir echt giotteske Typen, einfach, starkknochig, massig. Jede einzelne Linie der Zeichnung erfüllt getreulich eine bestimmte Funktion und gibt kurze klare Kunde vom Wesen des Körpers und vom Wurf der Gewandung. Unendlich verschieden sind davon die Leistungen der gleichzeitigen oberdeutschen Durchschnittskünstler, jene schulterlosen, kokett bewegten Heiligenfiguren mit ihrer obligaten S-förmigen Körperbiegung und dem unruhigen, an gekünstelten, schlecht motivierten Einzelheiten überreichen Faltenwurf. Auch für die beiden graziösen, symmetrisch bewegten kandelaberhaltenden Engel läßt sich innerhalb der deutschen Kunst schwer

etwas Verwandtes finden; auch ihre Heimat ist Italien, dessen Bildner das Motiv von alters her mit Vorliebe pflegten; in seiner äußeren Anordnung stimmt das Basler Werk auffallend überein mit dem Grabmal des Dogen Marco Cornaro in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (1368); hier wie dort ein fünfteiliger gotischer Aufbau mit der Madonna, zwei Heiligen und zwei kerzentragenden Engeln. Nur das Marienbild der Basler Tafel würde ein italienischer Maler wesentlich anders, etwas voller in den Formen, etwas weniger zart und zerbrechlich, gestaltet haben; er hätte es wohl auch einer monumentaleren Wirkung zuliebe in ganzer oder annähernder Vordersicht gegeben. Die Madonnenfigur unseres Werkes verrät nordische Schulung und erinnert in ihrer schlanken Biegsamkeit eher an französische denn an deutsche Kunstübung. Von Eigentümlichkeiten mehr äußerlicher Natur mag noch das in Deutschland fast nie verwandte, in Italien aber um so gebräuchlichere breite Strahlenornament der Tellernimben genannt sein.

Die Entstehungszeit des Gemäldes läßt sich nicht genau ermitteln. Man glaubt, daß die Dominikanerkirche im zweiten Drittel des XIV. Jahrhunderts bedeutende Veränderungen erfahren habe, wobei u. a. damals das jetzige Langhaus erbaut und nach und nach mit neuen Altären ausgestattet worden sei. Vielleicht läßt auch der Gegenstand des Gemäldes gewisse Schlüsse zu. Am 29. Januar 1385 wurde im Dominikanerkloster die »confraternitas beatae Mariae virginis, beati Dominici patris nostri et beati Thomae doctoris« gestiftet. Die heilige Jungfrau und zwei Dominikaner sind auf unserer Tafel dargestellt. Darf daher wohl die Aufstellung des Altars mit der Stiftung jener Bruderschaft in Verbindung gebracht werden? Zum Stil der Malerei würde das Jahr 1385 so übel nicht stimmen, wenn auch das Werk in der Gesamtheit seiner Eigentümlichkeiten eher für eine frühere Entstehungszeit zu sprechen scheint.

Die weitere Frage, ob der Meister der Basler Altartafel ein einheimischer oder ein fremder Künstler gewesen, ist nebensächlich und berührt die seltsam erscheinende Tatsache nicht, daß in einer oberrheinischen Stadt ein Werk von ausgesprochen italienischer Manier entstehen konnte. An einen Import zu denken, geht nicht wohl an, da die Malerei auf einer schweren Platte baslerischen Sandsteines ausgeführt ist. Der Maler muß also selbst in Basel gelebt haben, und schwerlich wird das uns durch einen freundlichen Zufall erhaltene Werk das einzige in seiner Art gewesen sein. Es tritt hinzu, daß auch in andern Basler Kirchen stilverwandte, jedoch stärker mit deutscher Eigenart versetzte Wandgemälde erhalten sind; unter den Deckenbildern der Münsterkrypta wären die Malereien des südlichen Kreuzgewölbes mit Szenen aus der Jugendgeschichte der Maria zu nennen; ein etwas späteres, wohl erst im beginnenden XV. Jahrhundert entstandenes Wandgemälde »Tod der Maria« besitzt die Martinskirche.

Forschen wir der künstlerischen Herkunft der aus der Dominikanerkirche stammenden Altartafel weiter nach, so wird der Blick zuerst nach Italien gelenkt. Nichts spricht dagegen, daß der Meister in irgendeiner norditalienischen oder vielleicht savoyischen Stadt, wo sich nordische und italienische Einflüsse zu kreuzen pflegten, seine Schulung erhalten hätte. Nachbildungen von Wandgemälden des für Savoyen charakteristischen Mischstiles sah der Verfasser vor einigen Jahren in dem kleinen Museum des Stadthauses von Annecy; italienische, französische und deutsche Künstlernamen bringt das Buch von A. Dufour und Fr. Rabut, »Les peintres en Savoye«. Näher liegt es aber, vor dem Gemälde an die uralten, niemals erloschenen kulturellen Beziehungen zwischen Basei und Frankreich zu denken, deren Vermittler namentlich Bischof und Klerus gewesen sein mögen. So unfreundlich auch in dem uns interessierenden Zeitraum das Verhältnis des Bischofs zur Stadt war und so wenig sein Einfluß bei der Bürgerschaft

bedeuten mochte, wird doch die kirchliche Kunst von der bischöflichen Hofhaltung aus hin und wieder bestimmt und angeregt worden sein; von 1365 bis 1382 saß aber, wie öfters schon, ein Franzose, Jean de Vienne, auf dem Stuhl der Bischöfe von Basel; auch die Vertreter des Handels und der Wissenschaft standen in regem Verkehr mit Frankreich, und mancher Basler Gelehrte holte sich zu Paris die laurea magistralis.

Sicher sind aber auch die Maler während des XIV. Jahrhunderts häufig nach Westen gewandert; wurde im beginnenden XV. Jahrhundert der Hof von Dijon das urkundlich nachweisbare Ziel ihrer Fahrt, so war es im XIV. Jahrhundert das vom Nimbus des Papsttums umstrahlte Avignon gewesen. Italienische und italienisierende Kunstwerke waren indes in Frankreich auch außerhalb der päpstlichen Residenz zu schauen, und jene kleinen, von Florentiner und Sieneser Meistern ausgeführten Tafelgemälde scheinen, wie hundert Jahre später die flandrischen »Altärlin«, einen gangbaren Handelsartikel gebildet zu haben. Am 30. April 1328 verkaufte beispielsweise ein zu Paris weilender niederländischer Maler an die Gräfin von Artois »III granz tabliaus et uns petiz ronc a ymages de l'ovraige de Rome«. Etwas anderes als »italienische Arbeit« wird dieses »ovraige de Rome« wohl kaum bedeutet haben. Daß auch in der Folgezeit die Einwanderung italienischer Meister und der Import italienischer Kunstware für Frankreich nichts Ungewöhnliches war, bezeugen die Rechnungsbücher des Herzogs von Berry.

Trotz all diesen Beziehungen kann von einer »Herrschaft des giottesken Stiles« im engeren Sinne, wie sie Dvořák (Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XXIV, 265) annimmt und sie nicht allein in Frankreich, sondern auch in Köln wiederfinden will und für jede nicht zurückgebliebene deutsche Schule voraussetzt, kaum die Rede sein. Scharf ausgeprägte italienisierende Werke sind nördlich der Alpen — wenn von Frankreich und dem eine Sonderstelle einnehmenden Prag abgesehen wird — bisher noch nicht nachgewiesen worden. Wenn wir den giottesken Stil des deutschen Trecento bis auf weiteres für eine ausschließliche Eigentümlichkeit des Oberrheins halten, so gibt uns die Herkunft der erhaltenen Denkmäler recht.[1]) Die Dvořáksche Auffassung wird durch unsern Nachweis eingeschränkt, jedoch keineswegs widerlegt. Daß die im XIV. Jahrhundert innerhalb der deutschen Malerei fast überall wahrnehmbare Stilwandlung mit Einwirkungen italienischer Kunst zusammenhänge, hat Dvořák mit Recht betont, nur hätte dabei auf die bedeutungsvolle Rolle der oberrheinischen Kunst hingewiesen werden sollen: wie schon im frühen Mittelalter und wie später in den Zeiten des Konrat Witz und Martin Schongauer, scheint auch im XIV. Jahrhundert der Oberrhein eine führende Stelle in der Kunstentwicklung Deutschlands eingenommen zu haben.

---

[1]) Auch am Oberrhein wird übrigens mit dem Begriff »italienischer Einfluß« ein wenig Mißbrauch getrieben. Einen klaren italienisierenden Stil verraten weder die von Gramm publizierten Wandbilder der Schatzkammer des Konstanzer Münsters (Legende des hl. Nikolaus von Myra) noch die vom gleichen Verfasser erwähnten Gemälde am Grabmal des Bischofs Otto von Hachberg (Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters), noch die von Wingenroth (Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins XX, Taf. VII) reproduzierten Wandbilder über der Eingangstür der erwähnten Margaretenkapelle. Nur der erstgenannte Zyklus zeigt eine mit oberitalienischer Kunst sehr weitläufig verwandte, wohl durch Frankreich vermittelte Weise; ihm nahe verwandt ist eine Gruppe Baslerischer Buchmalereien der 1430er und 1440er Jahre, wie das Lehenbuch des Bischofs Friedrich ze Rhin (1441, Archiv von Karlsruhe) und eine Bilderhandschrift der Stadtrechte von Rheinfelden (k. k. Haus- u. Hofarchiv, Wien); auch das von Hänslein von Hagenau illuminierte Jagdbuch des Gaston Phöbus von Foix (Paris, Bibl. Nat.) scheint in diesen Kreis zu gehören.

Dem obenbeschriebenen Basler Altar möchten wir — vorläufig recht zaghaft — eine Arbeit der Bodenseegegend anreihen. Im Jahre 1388 wurde durch Henricus Grossit, »Acronianus de Überlingen« (Acronianus = Anwohner des Lacus Acronius, des Bodensees), eine Altartafel für das zwischen Innsbruck und Landeck gelegene Zisterzienserstift Stams gemalt. Der Maler, nach der Klosterchronik »egregius artifex tam sculpturae quam picturae« war 1369 zum Abt von Stams erhoben worden; im Winter 1386/87 trat er — vielleicht seiner Kunsttätigkeit zuliebe — von der Würde zurück und vollendete das Altargemälde nach zweijähriger Arbeit im August 1388. Mag auch im allgemeinen gegenüber der von klösterlichen Historiographen berichteten Kunsttätigkeit eines Prälaten große Skepsis geboten sein, da des öftern die Persönlichkeit des Auftraggebers mit der des Künstlers verwechselt wird, so scheinen doch in unserm Falle derartige Zweifel kaum gerechtfertigt; wir verweisen auf die von dem unlängst verstorbenen Pfarrer J. Probst in den »Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees« 1901, 223ff. gebrachten Belege. Die Probsts Aufsatz beigegebene Reproduktion läßt allerdings mit Deutlichkeit erkennen, daß einst eine sehr intensive Überarbeitung über das Werk ergangen ist; von alters her sind ja barbarische, wenn auch wohlgemeinte »Restaurationen« das Los besonders wertgeschätzter Kunstwerke gewesen; man erinnere sich an das Geschick des Basler Totentanzes: ursprünglich im oberrheinischen Stil eines E. S. gemalt, wurde das Werk — der Totentanz — in der Renaissancezeit italienisiert und daraufhin im Geschmacke Stimmers verballhornt, so daß schließlich ein undefinierbares, stilloses Zwitterding verblieb. Im Stamser Altar sind namentlich die Köpfe, zum Teil auch die Gewänder, zweifelloses Restauratorenwerk. Unberührt blieb aber der Umriß der Komposition, die uns die allgemeine kunstgeschichtliche Einordnung des umfangreichen Bildes (2,48 : 1,64 m) gestattet. Die »Krönung Mariä« im Beisein von Heiligen und Engelschören tritt gleich den Einzelfiguren des Basler Altarwerkes in der echt italienischen Fassung des Gegenstandes vor uns; wieder scheinen Werke von Ausläufern der Giottoschule dem Maler zum Vorbild gedient zu haben; an die mit strenger Symmetrie komponierten Bildchen des Bernardo da Firenze, wie sie in den Museen von Berlin und Altenburg vorkommen, wird man angesichts des Stamser Altars am ehesten denken. Durchaus italienisch ist die feste Stellung und sichere Haltung der Figuren, die Gemessenheit ihrer Bewegung, der einfache, edle Faltenwurf der Gewänder, die gute Proportionierung der Körper; an welsche Art gemahnt auch der Aufbau des hohen gotischen Thrones. Eine persönliche, deutsch klingende Kunstsprache glauben wir allein aus der reichen, goldschmiedeartigen Ausstattung des Baldachins zu vernehmen; hier gibt sich der Künstler als der Vorläufer eines Lukas Moser und Konrat Witz zu erkennen, die Arbeiten der plastischen Kleinkunst mit einem liebevollen Interesse wiederzugeben pflegten. Dies mag genügen, die Aufmerksamkeit auf das Stamser Werk zu lenken; seit wir die Basler Tafel kennen, erscheint die von der Klostertradition berichtete Entstehung des Bildes nicht mehr so ganz unglaubwürdig.

Fassen wir die sichern Ergebnisse zusammen, so besitzen wir für das beginnende XIV. Jahrhundert in den mit der Manessehandschrift verwandten Malereien greifbare Beziehungen der oberrheinischen Kunst zu Frankreich; einen neuen festen Punkt haben wir mit dem um 1385 anzusetzenden Basler Gemälde gewonnen, das deutlich von höchstwahrscheinlich in Frankreich aufgenommener italienischer Kunstweise zeugt; für die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts liegt dann die urkundliche Nachricht vor, daß ein Bürger aus Konstanz, der also aus der Heimat des Manessestiles stammte, zu seiner künstlerischen Ausbildung in Frankreich weilte; 1418 endlich malte Hans Tieffental nach dem Muster der Kartause von Dijon die Wandbilder der Kapelle zum elenden

Kreuz in Basel; dem aus Schlettstadt stammenden Tieffental wäre in dem seit 1404 in Paris tätigen Hänslein von Hagenau, dem Illustrator des Jagdbuches des Gaston Phœbus von Foix, ein zweiter Elsässer anzureihen. Einen echt französischen Brauch hatte auch der Basler Rat aufgenommen, als er im Jahre 1440 am Rheintor eine Darstellung des Einzugs der hussitischen Konzilsgesandten malen ließ. (Vgl. Girardot, Artistes de Bourges »les portes de la Ville étaient ornées de sculptures et de peintures;



Abb. 1. Basler Meister um 1385
Altarbild der Dominikanerkirche von Basel

l'entrée solennelle des rois et des princes était un sujet fécond de travail pour les artistes«.)

Diese zum Teil farblosen Nachrichten werden durch eine im Basler Museum befindliche Zeichnung mit Leben erfüllt. Das Blatt gehört zu den ältesten Beständen des schon im frühen XVI. Jahrhundert angelegten Amerbachschen Kunstkabinetts, dessen Handzeichnungensammlung sich ausschließlich aus Werken oberdeutscher Meister zusammensetzt; die Schongauerschule und der künstlerische Nachlaß Holbeins lieferten das Hauptkontingent, wozu noch die Werke Baldungs und andrer im Elsaß und der

Schweiz tätiger Maler traten. Die Zeichnung hat sich offenbar Generationen hindurch in irgendeinem oberrheinischen, höchstwahrscheinlich baslerischen Malergeschlecht vererbt, bis sie einer der Amerbache mit dem übrigen künstlerischen Apparat seinem Kabinett einverleibte. Alles spricht dafür, daß ein altoberrheinischer Maler das kleine Kunstwerk als Vademecum von seiner Wanderschaft mitgebracht hat.

Das grün grundierte Blatt zeigt drei mit schwarzer Tusche gemalte, weiß aufgehöhte Madonnenfiguren, deren gleichmäßig saubere Ausführung daran denken läßt, daß die Zeichnung kaum als Vorstudie zu einem bestimmten Madonnenbilde diente, sondern eine Art von künstlerischem Kanon bildete, der einen Maler alter Zeit auf seiner Berufstätigkeit begleitete. Die Zeichnung hatte den nämlichen Zweck zu erfüllen, wie das neuerdings von Jul. v. Schlosser publizierte, auch in stilistischer Hinsicht verwandte Modelbüchlein des Wiener Hofmuseums.

Man hat das Basler Werk schon Simone Martini zuschreiben wollen, in der richtigen Erkenntnis seiner alle typischen Erzeugnisse der gleichzeitigen deutschen Gotik weit überragenden Eigenschaften. Einen direkten Zusammenhang mit italienischer Kunst weist indes die Zeichnung nicht auf; die von frischem individuellen Leben erfüllten Köpfe verraten so wenig von welscher Weise als die Gewandung mit ihren, vielleicht zu stark gehäuften, sanft niederfließenden Falten. An italienische Art, namentlich an Florentiner Bildwerke des beginnenden Quattrocento, erinnert höchstens das dritte Madonnenbild mit seinem fein empfundenen Motiv innigen Mutterglückes. Mit sicherer Meisterschaft hat es der Künstler verstanden, seinen Gestalten durch die Mittel der einfachsten Technik eine überzeugende plastische Rundung zu verleihen.

Suchen wir nach der künstlerischen Herkunft der Zeichnung, so werden wir wiederum nach Frankreich geführt. Die Basler Madonnenbilder erinnern zunächst an die Art des André Beauneveu, der bedeutendsten und am ehesten greifbaren Künstlergestalt aus der älteren, für den Herzog von Berry tätigen Malergruppe. In dem 1402 vollendet vorliegenden Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Fonds Français 13091) sind vor allem die Einzelfiguren der sitzenden Propheten und Apostel mit unserer Zeichnung in Verbindung zu setzen. Äußerlichkeiten, wie die charakteristische Gewandbehandlung, zeigen nächste Verwandtschaft wie z. B. jenes System von spitzwinkligen, sich sanft über den Knien brechenden Falten (vgl. Madonna II mit der Apostelfigur Fol. 11^{v} des Pariser Psalters, abgebildet in Mon. et Mém. der Fondation Eugène Piot III, Planche VI), ferner die abgerundeten Mäandern ähnlichen, in symmetrisch angeordneten Gruppen rhythmisch wiederkehrenden Wellenmotive der unteren Gewandsäume (Madonna II und die wenigstens in Beauneveus Nähe gehörige Madonna der Brüsseler Handschrift 11060; Dehaisnes, Hist. de l'Art dans la Flandre I 252), dann die auf den Sitzen sich bildenden Stoffbauschungen (Madonna II und König David 9^{v} des Pariser Psalters, abgebildet a. a. O. Planche VI). Neben diesen mannigfachen Übereinstimmungen zeigen die Basler Madonnenfiguren den Werken Beauneveus gegenüber eine weit größere Kenntnis des menschlichen Körpers und namentlich eine bedeutend vorgerücktere realistische Durchbildung der Köpfe; die süßliche Routine des Mittelalters erscheint fast vollständig überwunden; die durchaus individuell aufgefaßten Madonnenköpfe mit der mächtig gewölbten Stirn, der breiten Nase und den starken Lippen finden ihr Gegenstück in der lebensgroßen Marmormadonna, die Jean de Berry ins Cölestinerkloster von Marcoussis stiftete. Neu für Beauneveu wäre auch das Motiv der ihr Kind herzenden Madonna. Noch zu sehr war der Maler in der Konvention befangen, als daß ihm oder seiner Schule ein derart persönlich liebenswürdiger Zug hätte zugetraut werden können. Diese dritte Madonna nähert sich der in Dijon gültigen Auffassung

und der künstlerischen Art jener Bildergruppe, die man neuerdings mit dem Namen des burgundischen Hofmalers Jean Malouel in Verbindung bringt; die Verwandtschaft mit dem stark italienisierenden Tondo einer Beweinung Christi (Louvre) und vornehmlich mit einem Madonnenbild aus Lyoner Privatbesitz (M. Ed. Aynard; s. Ausstellungswerk der Primitifs Français) ist ganz unverkennbar, mag auch die Basler Zeichnung einer etwas früheren Stufe der französischen Kunst angehören. Beauneveu und Malouel, der Künstlerkreis des Herzogs von Berry und der des Herzogs von Burgund, scheinen sich in den drei Madonnenbildchen die Hand zu reichen, und man denkt unwillkürlich an jenen Eintrag in das Rechnungsbuch Philipps des Kühnen, laut welchem 1393 eine aus dem Maler Jean de Beaumetz und dem Bildhauer Claus Sluter zusammengesetzte Kommission nach Mehun sur Yevre, dem durch Beauneveu mit Gemälden und plastischer Arbeit geschmückten Schloß des Herzogs von Berry, delegiert wurde, »pour visiter certains ouvraiges de peintures, d'ymaiges et d'entailleure«. Es liegt uns fern, die Basler Zeichnung bzw. ihr Vorbild als ein unter Anlehnung an Beauneveusche Art geschaffenes Werk des Burgunders Beaumetz proklamieren zu wollen; aber doch darf man es aussprechen, daß Beaumetz, der zum Studium Beauneveuscher Kunst nach Mehun gesandte Maler, in dem den drei Madonnenbildern eigenen Mischstil wohl gearbeitet haben wird. Zeigte sich in der Tafel der Dominikanerkirche die nach Basel gelangte italienische Art noch ziemlich unverfälscht, so tritt sie in den drei Madonnenstudien schon in starker französischer Überarbeitung vor uns.

Gleich der für das Dominikanerkloster gemalten Tafel mag auch die Zeichnung als Dokument für die zwischen Basel und Frankreich bestehenden künstlerischen Beziehungen sprechen; die nach dem Muster der Kartause von Dijon geschehene Ausmalung der Kapelle zum elenden Kreuz besagt deutlich, daß derartige Studienblätter nicht als Kuriosa in den Mappen der Maler vermoderten, sondern gegebenenfalls zu Ehren gezogen wurden und sicherlich auf das heimatliche Kunstleben anregend einwirkten.

Ob auch für die übrigen deutschen Malerschulen, namentlich, für die des Niederrheins derart greifbare Zusammenhänge mit Frankreich nachweisbar sind, erscheint uns fraglich; der Beweis ist sicher noch nicht erbracht. Firmenichs vorsichtig aufgestellte Hypothese von der Identität des Kölner Malers Wynrich von Wesel mit dem in Dijon tätigen Herman de Couloingne ist, wie uns bedünken will, allzufreudig aufgenommen worden. Herman de Couloingne war nach den Rechnungen des herzoglich burgundischen Schatzamtes offenbar rein handwerklicher Spezialist; er war »ouvrier à dorer à plat«, vergoldete als solcher den Hintergrund von fünf Altargemälden und unterstützte Jean Malouel beim Anstrich des Kruzifixes und der Statuen des Mosesbrunnens. Nach den von Dehaisnes (a. a. O. Documents II, 797) veröffentlichten Urkunden arbeitete er in Dijon vom 13. Februar 1401 bis 24. Juni 1403, d. h. während eines Zeitraumes, innerhalb dessen Herman Wynrich zu Köln urkundlich nachgewiesen ist (3. Oktober 1402, Merlo, Kölnische Künstler ed. Firmenich 938). Zugegeben, daß Metza, Wynrichs Gattin, an jenem 3. Oktober 1402 im Namen ihres abwesenden Gemahls hätte handeln können, dünkt es uns doch schwer glaubhaft, daß ein reich begüterter Kölner Künstler die Stätte seiner altgewohnten ersprießlichen Tätigkeit verlassen hätte, um im fernen Burgund pure Anstreicherarbeit zu verrichten. Spricht auch der Name Herman für die deutsche Herkunft des Dijoner Malergesellen, so erscheint uns doch seine Identität mit Herman Wynrich in hohem Grade fraglich; übrigens braucht das »Couloingne« nicht unbedingt auf Köln gedeutet zu werden; ein Cologne kommt auch in Frankreich vor.

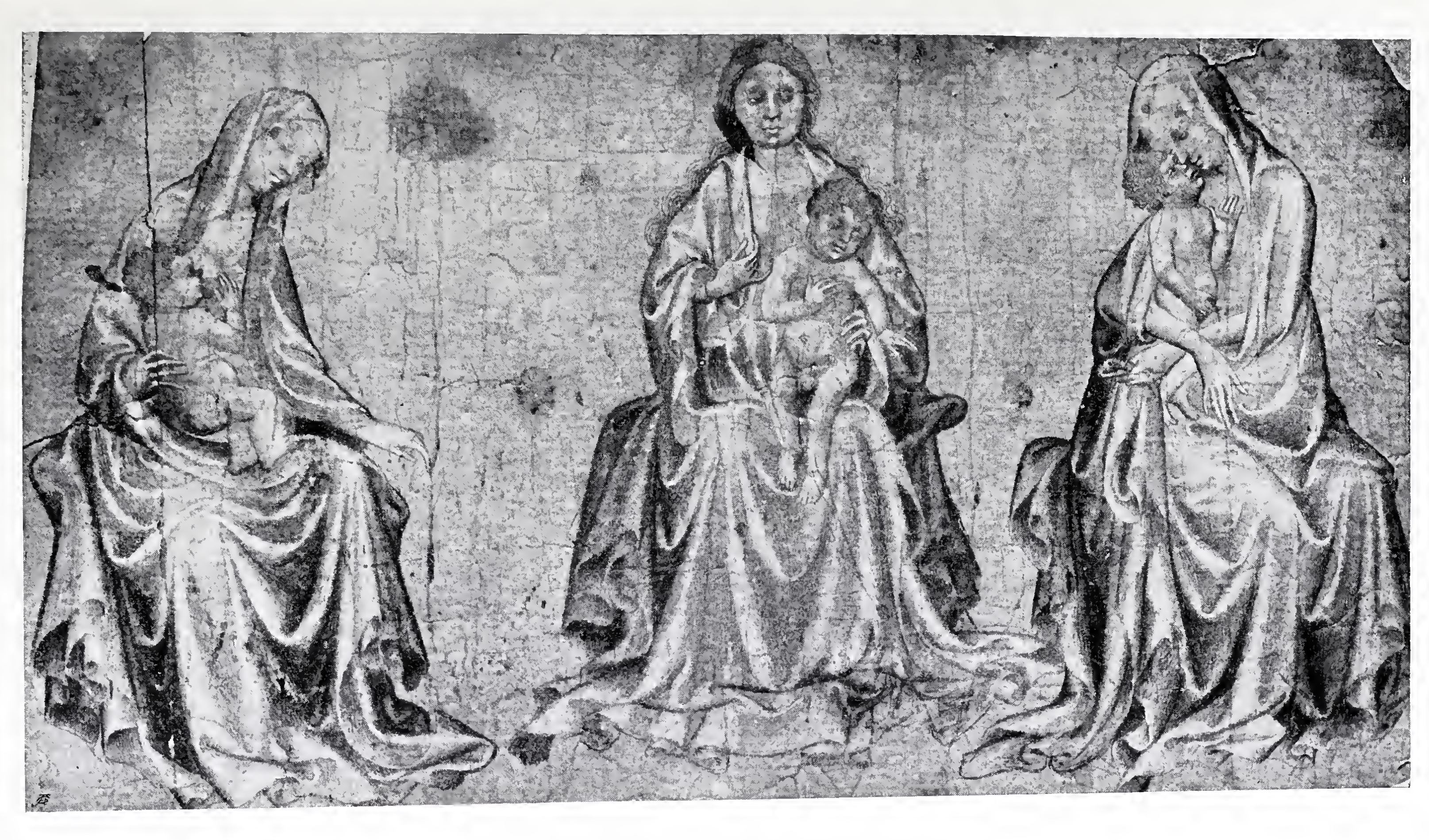


Abb. 2. Französisch-Baslerischer Meister um 1405: Madonnenbilder

Was uns die Urkunden über den Konstanzer Bürger Hans Witzinger lehren, ist jedenfalls kunstgeschichtlich ungleich belangvoller.[1]) 1402 ist Witzinger offenbar noch ein junger Mann: am 4. April d. J. schreibt Konrat Mangold[2]), Bürgermeister von Konstanz, an den Bischof von Nantes und bestätigt die eheliche Geburt der beiden Söhne eines in Konstanz einheimischen Goldschmiedes Johannes Witzinger; der ältere Sohn, nach dem Vater Johannes geheißen, stammte aus Witzingers erster Ehe mit einer Katharina unbekannten Geschlechtes, er wird in der Urkunde aufgeführt als »in arte pictoria instructus in dyocesi Nannettensi commorans«; nebenbei bemerkt, fiel Witzingers Aufenthalt zu Nantes in die Regierungszeit Johanns V., Herzogs der Bretagne, des kunstliebenden Fürsten, der u. a. die Fassade der Kathedrale von Nantes erbauen ließ.

1412 weilt der Maler wieder in seiner Vaterstadt Konstanz und erwirbt sich dort um die Weihnachtszeit des genannten Jahres das Bürgerrecht der alten Heimat; er mußte es neu erwerben, da er während der langen in der Fremde zugebrachten Jahre offenbar anderwärts Bürger geworden und damit des Bürgerrechts der Vaterstadt verlustig gegangen war. »Hans Witz recepit jus, juravit et satisfecit« lautet die Stelle in dem Bürgerbuch, das gleich den Steuerregistern die Berufsart der einzelnen Persönlichkeiten stets verschweigt. Trotzdem dürfen wir nicht anstehen, den Hans Witzinger von 1402 und den Hans Witz von 1412 für ein und dieselbe Persönlichkeit anzusehen; die im späteren Mittelalter in der Behandlung von Familiennamen übliche Willkür ist jedem Archivforscher genugsam bekannt; um ein Beispiel aus der spätmittelalterlichen Kunstgeschichte anzuführen, kommt der Name des Ulmer Malers Hans Multscher in Versionen vor wie Mutscher, Mueltscher, Muntscheller, Muntscheler, Mutscheler. Besonders die *Abkürzung* von Familiennamen war aber eine spezifisch alemannische Gewohnheit, die im XV. Jahrhundert wie in unseren Tagen mit zahllosen Beispielen belegt werden kann; noch heute wird in Basel ein Angehöriger des Geschlechtes Grüninger ganz allgemein mit »Grün« bezeichnet. Witzinger mag wohl selbst während seiner Wanderzeit die Abänderung seines für französische Zungen unmöglichen Familiennamens vorgenommen haben; den Namen »Witz«, unter dem er im Ausland ein bekannter Mann geworden, hat er dann in der Heimat beibehalten; einen ähnlichen Fall aus neuerer Zeit, da ein Künstler sich mit Absicht von seiner Familie durch die Veränderung seines Namens unterschied und die im Ausland angenommene Form nach seiner Heimkehr weiter führte, erzählt Geßler in seiner Biographie des Basler Malers Ernst Stückelberg. In Konstanz fand Hans Witz außer seinem Stiefbruder, dem Goldschmied Jakob Witzinger, keinen Träger seines Namens mehr vor; möglich, daß das Verhältnis des Stiefbrüderpaares kein allzu freundliches gewesen ist und der Maler deshalb Veranlassung genommen hat, sich schon äußerlich durch die leichte Veränderung des Familiennamens von dem Goldschmied zu unterscheiden. Die Gründe, welche Witz zur Übersiedelung nach Konstanz bewogen haben, entziehen sich unserer Kenntnis; Ende 1412 konnte noch niemand Kunde haben, daß 1414 eine große Kirchenversammlung zu Konstanz stattfinden werde, welche die Reichsstadt in eine glänzende Zentrale der europäischen Kultur umwandeln sollte.

---

[1]) Für die Beibringung der urkundlichen Nachweise ist der Verfasser zu Dank verpflichtet den Herren Dr. August Burckhardt und Dr. Karl Stehlin in Basel, Dr. A. Maurer in Konstanz und Referendar Ritter in Rottweil.

[2]) Formularienbuch des Stadtschreibers Schultheiß von Konstanz (früher Lyzeumsbibliothek Konstanz, jetzt Generallandesarchiv Karlsruhe).

1418, als das Konzil sein Ende erreichte, ist Witz wieder aus Konstanz verschwunden, an seiner Statt taucht aber in den dortigen Steuerregistern ein anderer Träger seines Namens auf: *Cunrat Witz*, der kein anderer ist als der *Sohn* des Hans Witz. Den schlagenden Beweis dafür liefert ein Eintrag in das Urteilbuch des Basler Schultheißengerichts vom Juni 1448: »Item, do verzech sich Hans Witz .... der vogty .... so er hatt zu Ursselin, wilent meister Conrats seligen .... sins suns ewirtin ..... etc.«

Hans Witz der Vater muß nach Beendigung des Konzils neuerdings nach Frankreich gezogen sein; es ist wohl kaum fraglich, daß in ihm, dem schon 1402 in Nantes tätigen Maler, jener *Hance de Constance, paintre* zu erkennen sei, der 1424/25 in den Diensten des Herzogs von Burgund stand und in einer künstlerischen Mission nach Paris und Brügge reisen mußte. Wiederum schweigen die urkundlichen Nachrichten bis zum Juni 1448, da Hans Witz, wie oben mitgeteilt, vor dem Basler Schultheißengericht handelnd auftritt.

Konrat Witz, der bereits erwähnte Sohn des französisch-burgundischen Künstlers, erscheint in den Steuerbüchern von Konstanz nur ein einziges Mal (1418) unter seinem vollen Namen; 1420, 1422, 1425 und 1426 wird schlechthin ein »Witz« genannt, der stets ein annähernd gleich großes, auf 60 Pfund nach und nach anwachsendes Vermögen versteuerte und schwerlich ein anderer gewesen sein wird als Konrat Witz, der einzige 1418 in Konstanz wohnhafte Träger des prägnanten Namens.[1])

Während mit dem Jahre 1427 auch die Spur des Konrat Witz in Konstanz verschwindet, figuriert in den dortigen Steuerbüchern von 1420 bis 1446 eine *Ann Witzin*, möglicherweise die Mutter Konrats, die zurückgebliebene Gattin des nach der Fremde verzogenen Hans Witz.

Die weitere Frage, wohin sich Konrat Witz 1427 gewandt haben mag, kann mit Sicherheit beantwortet werden: direkt oder auf Umwegen nach *Rottweil*, der damals hochbedeutenden, zur Diözese Konstanz gehörenden freien Reichsstadt, dem Sitz des kaiserlichen Hofgerichts. Der Rottweiler Aufenthalt des Witz läßt sich, wie schon in unserer Monographie gezeigt worden, nur durch die Basler Urkunden belegen, in denen der Name des Konrat Witz fast regelmäßig mit der Beifügung »von Rotwil« erscheint. Die Rottweiler Archive geben über den Künstler keinerlei Kunde; unsere frühere Hypothese, daß Witz dem Rottweiler Geschlecht der Witzmann angehört habe, ist hinfällig geworden, seit wir über den Konstanzer Ursprung des Malers unterrichtet sind.[2]) Rottweiler Urkunden besagen zwar, daß 1441 im Stadtteil »Sprengerort« »Hansman Witzmans Kind« besteuert wurde; man hüte sich aber sehr vor einer Identifizierung dieses sonst nicht nachweisbaren Rottweiler Witzman mit dem Konstanzer Hans Witz, welch letzterer 1441 sicher in zu vorgerücktem Alter stand, als daß er noch ein kleines Kind besessen haben könnte; außerdem scheint der Steuereintrag auf das hinterbliebene Kind eines Verstorbenen hinzuweisen; Hans Witz war aber, wie wir sahen, im Jahre 1448 noch am Leben.

Mehr Interesse für den künstlerischen Entwicklungsgang des Konrat Witz mag die Untersuchung bieten, ob sich zu Ende der 1420er Jahre Vater und Sohn Witz in Rottweil begegnet sind. Der Vater wird 1448 vor dem Basler Schultheißengericht als »Hans Witz von Rotwil« aufgeführt und muß demnach gemeinschaftlich

[1]) 1418 versteuerte Konrat Witz 40 Pfund.

[2]) Die Möglichkeit, daß unter dem »Rotwil« bzw. »Rotwiler« der Basler Urkunden auch das im Kaiserstuhl bei Freiburg gelegene »Rothweil« verstanden sein könnte, ist demnach nicht ganz von der Hand zu weisen.

mit dem Sohn Konrat das Bürgerrecht von Rottweil angenommen haben, um unbelästigt durch die dortigen Zunftordnungen ein größeres Werk auszuführen. In ähnlicher Weise ist Martin Schongauer zu Ende seiner Lebenszeit Bürger von Breisach geworden. Die Anwesenheit des Hans Witz in Rottweil erscheint allerdings in hohem Grade plausibel; sie würde den seltsamen, schon den Frühwerken des Konrat Witz eigentümlichen eyckartigen Stil zur Genüge erklären: 1424/25 weilt Hans Witz in den burgundischen Niederlanden, und wenige Jahre darauf malt der Sohn Konrat die Tafel des Museums von Neapel mit den starken Anklängen an die Kunst des Jan van Eyck. Nichts natürlicher, denn daß der Sohn vom Vater gelernt hätte. Unendlich gezwungener erscheint es, die Beifügung »von Rotwil« beim Namen des Hans Witz auf eine Nachlässigkeit, eine falsche Kombination des Basler Gerichtschreibers zurückzuführen; dieser hätte etwa *so* kalkuliert: wenn der Maler Konrat Witz das Rottweiler Bürgerrecht besessen hat und gewohnheitsgemäß in den Gerichtsbüchern als »Meister Konrat Witz von Rotwil« geführt wurde, gebührt auch dem Vater diese Bezeichnung.

Halten wir gegenüber der letzteren Interpretierung am schlichten Wortlaut des Basler Urteilbuches fest, demgemäß sich zu Ende der 1420er Jahre die beiden Maler Witz zu einer künstlerischen Arbeit in Rottweil zusammengefunden haben müssen. Von Rottweil aus hat sich dann Konrat Witz nach Basel gewendet; nachdem er schon in seiner Jugend zu Konstanz den Glanz einer Kirchenversammlung geschaut hatte, winkte ihm jetzt das Konzil von Basel, welches im Juli 1431 eröffnet wurde.

Zur bequemen Übersicht mögen hier die ermittelten Lebensdaten der beiden Maler Witz zusammengestellt sein:

a) *Hans Witz.*

Etwa 1375: Geburt in Konstanz.
1402: Aufenthalt in Frankreich (Nantes).
1412—1418: Aufenthalt in Konstanz (Konzil).
1424—1425: In den Diensten des Herzogs von Burgund (Paris und Brügge).
Etwa 1427 bis etwa 1431: Aufenthalt in Rottweil (gemeinschaftliche Arbeit mit Konrat Witz).
1448: Anwesenheit in Basel.

b) *Konrat Witz.*

1398 (oder etwas früher): Geburt (da der Künstler schon 1418 zu Konstanz als Steuerzahler in eigener Haushaltung auftritt, wird sein Geburtsjahr wie obenstehend anzusetzen sein).
Erstes Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts: Aufenthalt in Frankreich (gemeinschaftlich mit dem Vater).
1412—1427: Aufenthalt in Konstanz (Konzil).
Etwa 1427 bis etwa 1431: Aufenthalt in Rottweil (gemeinschaftliche Arbeit mit Hans Witz).
1431—1444: Aufenthalt in Basel (Konzil).
1444: Aufenthalt in Genf.
Vor 5. August 1447: Tod.

Diese wenigen, für den äußeren Lebensgang der beiden Maler ziemlich sicher stehenden Etappen lehren uns eine Menge kunstgeschichtlich bedeutsamer Tatsachen.

Wir erfahren zuerst, daß der mittelalterliche Künstler mit Vorliebe die von den Handelsleuten der Heimat begangenen Wege einzuschlagen pflegte. F. J. Mone hat im 4. Band der »Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins« auf den lebhaften Leinwandhandel der Bodenseestädte hingewiesen und gezeigt, wie die Konstanzer

Kaufherren für den Absatz ihrer Ware in Frankreich eine eigene Filiale besaßen, die von einem Bürger von Konstanz, Johannes Teutonicus (1406), in Avignon betriebene Gastherberge; weiter erzählt Mone von den gewaltigen Güterfuhren, die namentlich in den ersten Jahren des XV. Jahrhunderts von Konstanz aus nach den Niederlanden zu gehen pflegten; er tut der Konstanzer Handelsherren Erwähnung »ad civitatem Brugg (Brügge) cum bonis et mercaturis frequenter transeuncium« (1404), er spricht schließlich von den sehr regen kölnisch-konstanzischen Beziehungen, von jener kleinen, in Konstanz blühenden Kolonie kölnischer Kaufleute, die sich namentlich mit der Spedition italienischer Weine befaßten (1418). Für den Konstanzer Bürger lagen also Frankreich, die Niederlande und Köln keineswegs »ab der Welt«. Daß sich zu Beginn des Jahrhunderts Hans Witz nach Frankreich wandte und ein Menschenalter später Stephan Lochner nach Köln, war wohl damals ein bei den Malergesellen der Bodenseestadt ganz gewöhnliches Vorkommnis. Die enge Verbindung der merkantilen und künstlerischen Beziehungen wird fast für jede bedeutendere Stadt während des späteren Mittelalters nachgewiesen werden können. Die italienisierende Tendenz der Kunst des mit Venedig eng verbundenen Augsburg ist nur ein besonders eklatanter, aber sicher nicht einzig dastehender Fall.

Ob die oberrheinischen Wandermaler des beginnenden XV. Jahrhunderts auf die Entwicklung der westlichen Kunst von irgendwelchem tiefergehenden Einfluß gewesen, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Hans Witz, Hänslein von Hagenau und die übrigen oberrheinisch-französischen Meister sind nach unserer Meinung jedoch schwerlich ihrer deutschen Eigenart wegen zu Ehren gelangt. Es waren wohl geschickte Leute von jener echt alemannischen Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, denen die Akkommodation an die an den französischen Höfen geltenden Kunstlehren ein leichtes wurde. Hänslein von Hagenau gibt sich im Jagdbuch des Gaston von Foix als Pariser Illuminist und — nennen wir ein anderes, bekannteres Beispiel — Stephan Lochner wird in Köln zum Kölner, zum Fortsetzer der vom Meister des Klarenaltars eingeschlagenen Richtung. So lockend die Versuchung winkt, aus den Werken des Konrat Witz auch auf eine besonders starke Originalität von dessen Vater zu schließen, wird man sich doch vorläufig mit der ziemlich hohen Wahrscheinlichkeit begnügen müssen, daß der alte Hans Witz einen offenen Blick für die moderne Kunst des Westens besaß, daß er bei seiner ersten Anwesenheit am Oberrhein (1412) von jener französischen Landschaftsmalerei Kunde haben konnte, wie sie u. a. in den Grandes Heures des Herzogs von Berry (Chantilly) vor uns tritt; bei seiner 1427 stattgefundenen Rückkehr muß er dann die Frühwerke der Brüder van Eyck gesehen haben.

In der Lebensgeschichte der beiden Witz tritt als prägnante äußere Tatsache der Besuch von Kirchenversammlungen hervor: der Vater weilte am Konzil von Konstanz, der Sohn sah das Konzil von Basel. Welch gewaltige Summe von Anregung auf einem spätmittelalterlichen Konzil das Zusammenströmen der gesamten Geistesaristokratie der Zeit bieten mochte, läßt sich kaum ermessen. Wie sich das literarische Schaffen während der glänzenden Konstanzer Völkerversammlung einer ganz eigenartigen feinen Blüte erfreute — man denke an den italienischen Humanisten Poggio, an den »letzten Minnesänger« Oswald von Wolkenstein, an den burlesken Spanier Mossen Borra, an des Fürstbischofs von Fermo Dante-Übersetzung —, so hat sicherlich auch die bildende Kunst durch das jahrelange Zusammenleben der verschiedenen Nationen mächtige Förderung und Anregung erfahren. Die Bodenseegegend hat zunächst den Gewinn davongetragen. Schon früher mag dank der alemannischen Wanderlust der einzelne Maler Kenntnis von der Kunst der westlichen Nachbarländer, in selteneren

Fällen auch von der Kunst Italiens, erlangt haben, — jetzt lagen in den Gaden und Zelten der zahllosen zugereisten, im Genuß völliger Gewerbefreiheit stehenden Handwerksmeister und Händler — Richental schätzt ihre Zahl auf über 1400 »one ir dienst« (d. h. ohne Gesellen) — alle Erzeugnisse von Kunst und Handwerk der gesamten damaligen Kulturwelt offen ausgebreitet da; was zum Schmuck des Gottesdienstes, des öffentlichen wie des privaten, diente, mag besonders reichlich in den Verkaufsständen ausgelegt gewesen sein (vgl. auf dem Straßburger Bilde des Konrat Witz die Darstellung der Verkaufsbude eines Malers). Gleichzeitig mit dem Konzil fand in Konstanz eine internationale Kunstausstellung statt, deren Wirkungen nicht ausbleiben konnten.

Als ein posthumes Werk dieser »Konzilskunst« — so mag die unter dem Zeichen der großen Kirchenversammlung sich entwickelnde Kunstweise genannt sein — erscheint das 1431 datierte Tiefenbronner Altarwerk des Lukas Moser, dessen eigenartige Vorzüge des öfteren schon durchdeklamiert worden sind, ohne daß es gelungen wäre, das rätselhafte Werk irgendeiner der bekannten Kunstschulen des beginnenden XV. Jahrhunderts anzugliedern. Tauchten heute die Gemälde als Findlinge unbekannter Herkunft im Kunsthandel auf, so würden zweifelsohne die seltsamsten Meinungen über ihren Ursprung laut werden. Hochaltertümliches und Modernes, Deutsches und Welsches fließen merkwürdig ineinander — bekanntlich dachte Bayersdorfer an Gentile da Fabriano und Pisanello —; es dominiert aber doch die Erinnerung an französisch-niederländische Kunst vom ersten Viertel des Jahrhunderts. Moser hat diese Eindrücke in ähnlich rauher und derber Weise verarbeitet wie Konrat Witz die ihm aus Eyckscher Kunst gewordenen Anregungen; im Tiefenbronner Altar zeigt sich der im einzelnen noch recht unbeholfene Versuch eines in den Traditionen des süddeutschen Trecento aufgewachsenen Malers, der um jeden Preis »modern« sein will. Wem es gelingt, die Mosersche Seelandschaft ihrer zufälligen, im Unvermögen des Malers liegenden Mängel zu entkleiden, wird schließlich doch auf ein Urbild gelangen, wie es etwa in dem von Durrieu herausgegebenen Turiner Kodex enthalten ist. Die realistischen Köpfe Mosers finden nur in französischen Werken ihr Gegenstück; auf der Malouel zugeschriebenen Darstellung der Dionysiuslegende (Louvre) ist der aus einem vergitterten Rundfenster blickende Kopf des kommunizierenden Pariser Heiligen der Moserschen Auffassung aufs nächste verwandt, und aus Frankreich stammen wohl auch die Vorbilder der auf dem Tiefenbronner Werk so raffiniert wiedergegebenen Bildhauerarbeiten; man vergleiche das Christuskind einer im Spital zu St-Jean-de-Losne befindlichen Madonna (Vitry et Brière, Sculpt. franç. CXI) mit dem Knäblein in den Armen von Mosers Madonna.

Das italienische Element im Tiefenbronner Altar zeigt sich unseres Erachtens weniger in Einzelzügen als in der für die deutschen wie die französischen Lande höchst absonderlichen Art des Aufbaus des Werkes, einem nicht eben wohlgeratenen Kompromiß zwischen italienischer Ancona und deutsch-mittelalterlichem Triptychon; für das den Schrein nach oben abschließende spitzbogige Giebelfeld, das von den unteren Teilen durch einen breiten, reich ornamentierten Fries getrennt ist, wird man am ganzen Oberrhein vergebens nach einem Analogon suchen; hier muß die durch das Konzil vermittelte Kenntnis italienisch-lombardischer Arbeiten hineingespielt haben. Nur schwer entzieht man sich dem Reiz, sich durch die Tafeln von Tiefenbronn die persönlichen Schicksale des Meisters erzählen zu lassen, so groß dabei auch die Gefahr ist, sich in eine ganze Welt haltloser Vorstellungen zu verlieren. Eine kleine Äußerlichkeit mag in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben: auf seiner Darstellung der »Fahrt nach Marseille« belebt Moser das Meer mit echten Kriegsschiffen, wie sie nur in großen Seestädten gesehen werden konnten; auf das Segel des einen

Schiffes scheint eine seltsame Kombination des Markuslöwen mit dem cyprischen Schwertorden aufgemalt zu sein. Auch hier also Beziehungen zu einer fremden und fernen Welt, deren Bekanntschaft wohl auf das Konzil zurückzuführen ist. Mit seinem wehmütigen Vers

schri — kunst — schri — und — klag — dich — ser
dein — begert — jetz — niemer — mer

hat Moser wohl seiner Sehnsucht nach der längst entschwundenen Herrlichkeit der großen Kirchenversammlung Ausdruck verleihen wollen; die Tage, da ein Maler reich und ansehnlich werden konnte, schienen ihm für immer entwichen.

Die aus der Biographie der beiden Witz sich weiterhin ergebenden kunstgeschichtlichen Tatsachen sind in Kürze schon berührt worden; das Hauptergebnis unserer archivalischen Feststellungen läßt sich in dem kurzen Satz zusammenfassen: *Konrat Witz ist der Sohn eines burgundischen Hofmalers, der 1425 in Brügge tätig gewesen ist.* Das noch vielfach rätselhaft erschienene Wesen des verwunderlichen Basler Meisters wird dadurch mit einem Schlage aufgehellt. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Konrat Witz besteht keinerlei Nötigung mehr; das seltsame Hineinspielen der Frühwerke des Jan van Eyck in die Witzsche Kunst, vornehmlich in das frühzeitige Tafelbild von Neapel, findet seine genügende Erklärung in der gemeinsam mit dem unlängst vom burgundischen Hof heimgekehrten Vater betriebenen Rottweiler Tätigkeit.

Lassen sich nun irgendwie festere Umrisse für die künstlerische Persönlichkeit des Hans Witz alias Hance de Constance gewinnen?

Aus den von de Laborde (Ducs de Bourgogne I 201 ff.) veröffentlichten, vom 3. Oktober 1424 bis 3. Oktober 1425 laufenden Rechnungen des burgundischen Receveur-Général Guy Guilbaut erfährt man Näheres über die dem Maler gewordenen Aufträge. Philipp der Gute rüstete sich zu dem in der Folge unterbliebenen Zweikampf mit dem Herzog von Gloucester, dem Gatten der Jakobäa von Hennegau, und ließ sich und seine Suite neu equipieren, um mit äußerstem militärischen Glanz auf dem Feld der Ehren zu erscheinen; als Kampfrichter sollte der Herzog von Bedfort, der englische Regent von Frankreich, fungieren. Pferdedecken, Banner, Standarten, Prachtzelte, Waffenröcke, Heroldsmäntel, Trompetenfahnen usw. wurden in prunkvollster Ausstattung bestellt; auch ein Pärchen lebender Affen, das der Matrose Court Vengle du pays d'Alemaigne geliefert hatte, mußte zur Erhöhung des herzoglichen Pompes das Seine beitragen. Die Ausführung der genannten »habillemens« geschah von März bis Juni 1425 zu Brügge, nachdem die Rohmaterialien zum Teil in Paris angekauft worden waren; einem Goldschmied, zwei Stickern und zwei Malern (Colart le Voleur aus Hesdin und Hans Witz) war die in Brügge zu vollendende Arbeit übergeben worden; für Witz lautete der Auftrag auf eine Geschäftsreise nach Paris sowie auf »faire patrons et autres choses de son mestier«, d. h. auf das Liefern von Entwürfen und Vorzeichnungen, nach welchen der Goldschmied und die Sticker mit einem Heer von Ouvriers in möglichster Hast zu arbeiten hatten. Den beiden Malern stand offenbar die Oberleitung der Ausführung zu, denn bei der Zahlung des Honorars wird von der Rechnungskammer bezeugt, daß Witz vom März bis Juni 1425 in Brügge persönlich anwesend war; er empfängt seine 100 Franken flandrischen Geldes »pour durant ledit temps avoir vacquié en ladicte ville de Bruges«.

Während Witz in Brügge weilte, wurde Jan van Eyck mit zu Brügge gefertigtem Patent vom 19. Mai 1425 zum »pointre et varlet de chambre« des Herzogs von Burgund ernannt, und wir stehen vor der Frage, ob wohl damals, im Mai 1425, die für die Entwicklung der oberrheinischen Kunst folgenreiche Begegnung zwischen Jan van

Eyck und Hans Witz stattgefunden haben kann. Am 11. Mai 1424 oder wenig später hatte Jan den Dienst des im Haag residierenden Herzogs Johann von Bayern verlassen, im Mai 1425 erfolgte seine Ernennung zum burgundischen Hofmaler, und im August 1425 finden wir ihn in Lille. Aus sehr naheliegenden Gründen wird Jan ohne großen Aufenthalt die Werkstatt seines Bruders Hubert aufgesucht haben, nachdem er vom Haager Hofdienst freigeworden war; befand er sich aber einmal in Gent, so hat er wohl auch in der nachbarlichen Residenz Brügge vorgesprochen. Der keineswegs formelhafte Wortlaut der Bestallungsurkunde läßt auf persönliche Unterhandlungen des Malers mit dem Herzog oder dessen Rechnungskammer schließen; auch scheint aus den Eingangssätzen der Urkunde hervorzugehen, daß Jans Anstellung auf Grund vorgelegter künstlerischer Zeugnisse erfolgt ist. Wenn sich der Maler auch nicht in Brügge aufgehalten, so ist er doch zweifelsohne durch seine Ernennung mit einem Schlag eine gewichtige Persönlichkeit geworden. Man stelle sich die Erregung in den Kreisen des bisherigen Hofmalers vor! Mit geteilten Gefühlen werden sich die nervös gewordenen Fachgenossen beeilt haben, die Werke des aufgehenden Gestirns so rasch als möglich kennen zu lernen. Witz ist somit höchst wahrscheinlich im Frühjahr 1425 zu Jan van Eyck in persönliche Beziehung getreten, sicher hat er aber — damals oder später — gewisse Jugendwerke des Meisters zu Gesicht bekommen.

Die bei Hans Witz nachweisbare Kenntnis Eyckscher Kunst ist für uns die Hauptsache; sonder Zweifel verfügte daneben der Meister über ein sehr ansehnliches eigenes Können, wäre ihm anders doch schwerlich der Auftrag geworden, für die Rencontre mit dem Herzog von Gloucester jene Gewandstücke, wohl le dernier cri damaliger Kunstmode, zu entwerfen. Über seine mutmaßlichen künstlerischen Eigenschaften stellen wir grundsätzlich keine Hypothesen auf und überlassen es andern, ihn etwa mit dem Meister von Flémalle zu identifizieren, dessen Spuren uns so oft in den Gemälden von Konrat Witz begegnen und der vielleicht während des Konzils in Basel gelebt hat. Der alte Witz muß für uns vorläufig ein Unbekannter bleiben.

In den Werken des Konrat Witz klingt die Erinnerung an des Vaters flandrischen Aufenthalt deutlich nach und gerne wird man sich vor den in den Altären von Basel und Genf so raffiniert wiedergegebenen Prachtgewändern des dem Vater Witz gewordenen kunstgewerblichen Auftrages erinnern. Begreiflicherweise konnte der jüngere Witz nur von den frühesten Schöpfungen der Brüder van Eyck indirekte Kenntnis besitzen; ein jetzt verschollenes, von Jan gemaltes Kircheninterieur mit einer Figurengruppe in der Art der Incehall-Madonna mag im Original oder in Kopie zu des Vaters Werkstattinventar gehört haben; auch in die Geheimnisse der Perspektive, der Raumbildung und Lichtführung hatte der oberrheinische Maler wohl bereits Einblick gewonnen, wobei es ununtersucht bleiben muß, ob diese Neuerungen Alleingut der Brüder van Eyck waren.

Ob Hans Witz schon den Genter Altar in seinen Anfängen gekannt hat, ist eine Frage, auf die möglicherweise das Basler Retabulum, Konrats Frühwerk, Antwort geben kann. Wir sind in der Lage, zwei bisher als verschollen geltende, neuerdings zutage getretene Bruchstücke des sehr umfangreichen Werkes, wohl eines Wandelaltars, hier veröffentlichen zu können. Beide Gemälde stammen aus der Sammlung des Basler Ratsherrn Peter Vischer (gest. 1823), der sie im Jahre 1808 gleichzeitig mit den Tafeln der Synagoge und des »Antipater vor Cäsar« an der Auktion des markgräflich badischen Kunstkabinetts erworben hatte; während er die letztgenannten Stücke später dem Museum von Basel überwies, hielt er die zwei wiederaufgefundenen Bilder ihrer schlechten Erhaltung wegen offenbar für nicht würdig genug, einer öffentlichen Galerie einverleibt zu werden; er verbrachte sie auf seinen Landsitz Schloß Wildenstein (Basel-







KONRAT WITZ

VERKÜNDIGUNGSENGEL UND ECCLESIA

PRIVATBESITZ ZU BASEL

13

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEI



land), woselbst sie — jetzt im Besitz des Herrn Karl Vischer-von der Mühll befindlich — Herr Professor E. A. Stückelberg, dem wir auch hier für seine Mitteilung verbindlich danken, im Sommer 1905 wieder aufgefunden hat. Die Reproduktion ist uns in freundlichster Weise vom Besitzer gestattet worden. Das erste der beiden Gemälde zeigt die »Ecclesia«, das in unserer Witz-Monographie schmerzlich vermißte Gegenstück zur »Synagoge« (85:80 cm). In einem hellgrau getünchten, mit braunen Balken eingedeckten Raume, in dessen linker Seitenwand ein viereckiges Fenster den Blick auf den hellblauen Himmel öffnet, steht die jugendliche Gestalt der christlichen Kirche mit ihren Attributen Kelch und Kreuz. Das Gesicht ist größtenteils barbarisch übermalt, das goldblonde, burgundisch koiffierte Haar (s. Gattin des Arnulfini, London; Gattin des Jan van Eyck, Brügge) ist von einem roten Netz bedeckt; das junge Weib trägt ein hochgegürtetes, dunkelgrünes, am Hals mit grauem Pelz verbrämtes Kleid und darüber einen zum Teil übermalten, zinnoberroten Mantel; das Fenster zur Linken dient nicht als Lichtquelle, vielmehr erfolgt die Beleuchtung von oben rechts; auf der grauen Wand malt sich ein kräftiger Schlagschatten ab. Die Modellierung geschah mit grauen Tönen; das Gold von Kreuz und Kelch ist durch dunkelgelbe Farbe mit hellen, weißlichgelben Lichtern wiedergegeben.

Von weit höherem Interesse ist die bis auf das retouchierte Gesicht wohlerhaltene Gestalt des Verkündigungsengels (85 : 68 cm), zu welchem einst als Gegenstück eine Maria gehört haben muß. Der Engel kniet in einem engen, grau getünchten, nischenartigen Raum; das nur an der Brust und am linken Arm sichtbare Untergewand ist schneeigweiß; darüber fällt ein weiter, grün gefütterter, am Hals von einer medaillonartigen Schließe gehaltener graulich karminfarbener, im höchsten Licht in helles Weiß übergehender Mantel. Zur Technik mag in teilweiser Berichtigung der auf S. 293 unserer Monographie gemachten Angaben bemerkt sein, daß die Bilder auf leider allzu locker gefügte *Eichen*bretter gemalt sind; das Holz ist mit einer groben Leinwand bezogen, welche einer sehr dünnen Kreideschicht als Grund zu dienen hat; die über dieser Schicht flott, fast flüchtig ausgeführte Malerei scheint ausschließlich der Temperatechnik anzugehören. Daß die oben links in der Umrahmung des Verkündigungsengels sichtbare Jahreszahl 1203 unecht sei, braucht nicht besonders betont zu werden; der Basler Maler Konrad Cramm, der die Auktion des markgräflichen Kabinetts leitete, hatte die Bilder auf den ehrwürdigen Namen des Guido von Siena getauft und es für nötig erachtet, diesen uralten Ursprung durch eine mit arabischen Ziffern aufgemalte Jahreszahl zu beglaubigen.

Deutlicher als die bisher bekannten Teile des Basler Altares zeigt der Verkündigungsengel, daß Witz schon in seinem Frühwerk Kenntnis der niederländischen Kunst besessen hat. Die äußere Anordnung des Gemäldes — menschliche Figur in engem, schreinartigem Gehäuse —, die zurückhaltende, sich der Grisaille nähernde Färbung, die Ausnützung von Licht und Schatten als raumbildender Kraft, sind Züge, die sich gleichzeitig *nur* in Werken der Eyckschule finden. Mit Absicht haben wir den Genter Altar unerwähnt gelassen, da die burleske Gestalt des Witzschen Engels in denkbar schärfstem Gegensatz zur ruhigen Noblesse des Eyckschen Gegenstückes steht. Echt bäuerisch, eines Urs Graf würdig, ist der Gestus, wie der Himmelsbote des Basler Altares mit nach hinten weisendem Daumen von seinem göttlichen Auftraggeber zu berichten scheint. Wenn sich somit auch allgemein Eycksche Eigenschaften in dem Frühwerke des Witz nachweisen lassen, deutet unseres Erachtens doch nichts auf die Kenntnis des 1432 vollendeten Genter Altares hin, es wären denn kleine Äußerlichkeiten, wie die goldenen, perlen- und juwelenbesetzten Gewandsäume, die sich bei Hubert van Eyck wie bei Witz in ähnlicher Weise finden.

Noch ferner steht der Eyckschen Kunst das übel zugerichtete Bild der Ecclesia; die Tafel ist farbiger gehalten als die des Engels. Der leuchtende, zum Grün des Leibrocks in wirkungsvollen Kontrast gesetzte rote Mantel und die durch einen kräftigen Schlagschatten erreichte Plastik der Gestalt zeigen Witz in seiner ganzen Eigenart. Sein Jugendstil gibt sich vornehmlich in der noch nicht schärfer individualisierten Durchbildung des Raumes und in dem verhältnismäßig weichen Faltenbruch der Gewandung zu erkennen. Daß sich der Künstler bestrebt hat, menschliche Wesen von Fleisch und Blut darzustellen und er nach dem lebenden Modell und nicht nach Schnitzfiguren einer »Bilderwand« gearbeitet hat, beweisen die intakten Stellen des Verkündigungsengels, dessen am Hals sichtbare Hautfalten direkt von der Natur abgeschrieben sind.

Die grisailleartige Färbung und der mangelnde Goldhintergrund weist den Tafeln eine Stelle an den Außenseiten der Flügel des Basler Altars zu. Die Maße des Engels stimmen mit den Gemälden »Antipater vor Cäsar« und »David vor Melchisedek« überein, welch letztere Tafeln nach den Mustern des Goldhintergrundes einst der oberen Reihe der zweigeschossig übereinander angeordneten Gemälde angehört haben müssen; auch die »Verkündigung« muß dort ihren Platz gehabt haben. Die enge Zelle, in welcher die Ecclesia steht, wird durch den architektonischen Hintergrund der Synagoge zu einem einheitlichen Raum ergänzt. Wenn ferner in Betracht gezogen wird, daß Ecclesia, Synagoge und Verkündigungsengel durch besondere, portalartige Umrahmungen isoliert sind, so werden die Tafeln wohl sicher nicht demselben Flügel angehört haben. Ecclesia und Verkündigungsengel befanden sich offenbar auf der linken, die Synagoge und die zu ergänzende Maria auf der rechten Seite, so daß sich die Tafeln bei geschlossenen Flügeln berührten. Eine besondere Umrahmung fehlt der Gestalt des jüdischen Priesters; die nicht mehr vorhandene Darstellung des »unblutigen Opfers« muß daher mit ihrem Seitenstück, dem jüdischen Priester, auf ein und demselben Altarflügel als ein Ganzes zu schauen gewesen sein. Vielleicht werden Zeit und Zufall auch dieses längst verschollene Stück zutage fördern, von dessen mutmaßlicher Komposition die Darstellung des Meßopfers am Kampanile des Florentiner Doms einen Begriff geben mag.

Gern hätten wir hier eine Rekonstruktion des offenbar sehr umfangreichen Basler Retabulums gebracht und die vorhandenen Teile nach den Vorschriften des Speculum humanae salvationis zu ergänzen versucht. Die Sachlage ist indes durch die Wiederfindung des Verkündigungsengels nur komplizierter geworden. Vorausgesetzt, daß sich auch die Verkündigung in den typologischen Organismus einfügen mußte, setzt sie das Vorhandensein von drei weiteren Szenen voraus: Rebekka und Elieser, Moses vor dem feurigen Busch, Gideon mit dem Fell des Widders.[1])

So dunkel noch manches im Leben und in der Kunstübung des Konrat Witz bleiben mag, werden doch die Herkunft und künstlerische Erziehung des großen Meisters durch die hier erbrachten Nachweise in ein neues, vielfach klärendes Licht gerückt. Durch die alten, schon vom Vater angeknüpften Beziehungen zu Frankreich

[1]) Während der Drucklegung dieses Aufsatzes fand der Verfasser in alten Familienpapieren, daß sein Ururgroßvater an der Auktion des markgräflich badischen Kunstkabinetts als Werke des »Guido da Siena« folgende Tafeln des Konrat Witz erwarb: Hl. Christoph; Abraham und Melchisedek; »Ein Frauenzimmer präsentiert einem König einen Pokal«. Die beiden erstgenannten Bilder wurden später dem Basler Museum schenkweise überlassen; über das dritte wird Robert Stiaßny in dieser Zeitschrift berichten.

wird jetzt auch das seltsame Vorkommnis verständlich, daß sich der deutsche Künstler in dem vollständig französischen Genf niederlassen konnte; auch der Nachhall', den die Spätwerke des Witz gerade in Frankreich (Verkündigung von Aix) gefunden haben, hat wenig Überraschendes mehr, seitdem festgestellt ist, daß der Künstler seine Jugendzeit zum guten Teil in Frankreich verbracht hat und daß ihn, dem Frankreichs Sitte und Sprache geläufig waren, die französischen Fachgenossen als einen der Ihren ansehen konnten. Ob diese Wechselbeziehungen zwischen Witz und der französischen Kunst in Frankreich oder, wie G. H. de Loo vorschlägt, in Basel stattgefunden haben, läßt sich nicht nachweisen. Über die letzten Lebensjahre des Konrat Witz 1445—1447 schweigen die Basler Urkunden; 1446 war der Meister sicher von Basel abwesend. Es scheint uns keineswegs ausgeschlossen, daß Witz nach Vollendung des Genfer Retabulums in den französischen Landen geblieben und irgendwo in Frankreich, der Stätte seiner ersten Jugendtätigkeit, vom Tod ereilt worden ist.



Sandro Botticelli
Der Frühling
In der Akademie zu Florenz

DIE HOCHZEITSBILDER SANDRO BOTTICELLIS

VON FRANZ WICKHOFF

Unter den Bildern Sandros genießt die sogenannte Primavera der Akademie in Florenz ein besonderes Ansehen. Und wer, wenn er überhaupt die florentinische Kunst des XV. Jahrhunderts liebt, könnte sich dem Reize dieser Komposition entziehen, wo schlanke Mädchen in flatternden Schleiern, edle Frauen in bunten Gewändern und Blumen in Hülle und Fülle uns mit ihrer Märchenstimmung gefangennehmen. »Den Frühling« nennt dieses Bild Vasari und erzählt uns, daß es der erlauchte Lorenzo Medici für eine seiner Villen habe malen lassen. Es muß wundernehmen, daß wir noch keine nähere Erklärung dieses Bildes haben. Es wurden wohl Versuche dazu gemacht, besonders Warburg hat sich damit Mühe gegeben,[1]) antike Vorstellungen, Verse aus lateinischen Dichtern u. dgl. zusammenzubringen, die eine Vergleichung mit dieser Darstellung ermöglichen, aber eine bestimmte Quelle, aus der sich alle Personen und Vorkommnisse der Primavera erklären ließen, hat auch er nicht gefunden. Aller Analogie nach müssen wir eine solche annehmen, denn Stimmungsbilder mit antiken Motiven, wie sie etwa Böcklin malte, hat das Quattrocento nicht

---

[1]) A. Warburg, Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«, Hamburg und Leipzig 1893.

gekannt. Dort hat auf allen Bildern, seien es religiöse oder weltliche, alles seine bestimmte, fest umgrenzte Bedeutung. Nichts sollte nur Empfindungen erwecken, sondern alles zugleich belehren und erbauen. Betrachten wir zuerst das Bild näher. Ein Jüngling ist aus dem Dickicht in eine Lichtung eines Haines herausgetreten, in der Tracht des Merkur, mit Flügeln an Haube und Füßen und mit einem krummen Schwert an der Seite. Er langt mit einem Stabe in die Krone der Bäume hinauf, als wollte er die Zweige auseinanderbiegen, um die dort singenden Vögel zu erblicken. Drei Mädchen in Florkleidern tanzen ihm zur Seite. Es kann kein Zweifel sein, daß die Grazien gemeint seien. Zu dieser Gruppe spricht eine hohe Frau hinüber, die den Mittelpunkt der Komposition bildet. Daß sie von Liebe spricht, das deutet uns der geflügelte Amor an, der über ihrem Haupte schwebt und auf die jungen Leute einen brennenden Pfeil hinüberschießt. Von rechts her kommen drei sonderbare Personen heran; ein junges Mädchen, aus dessen Munde Blumenranken sprießen und das Blumen umranken, wendet sich nach einer schwebenden Greisin um, die sie zu ihrer Linken geleitet. Zu ihrer Rechten geht eine stolze, reich geschmückte Frau, aus einem gläsernen Behältnis Blumen verstreuend.

Sollten nicht die Gedichte des Magnifico selbst den Stoff geliefert haben? Sie sind voll von Nymphen, die durch die Haine hüpfen, von festlich gekleideten Damen, flatternden Liebesengelchen, von Blumenüberfluß, von Göttern, wie Apollo, Venus, Amor, die körperlich durch die Landschaft streifen; das heißt, alle Teile dieser unserer Komposition sind reichlich und wiederholt vorhanden, aber weder bei Lorenzo noch bei seinen Zeitgenossen, die, wie er, nach dem Vorbilde des Boccaccio dichten, findet sich diese Geschichte der Primavera.

Was nun Lorenzo besonders eigen und wodurch er sich von seinen Zeitgenossen unterscheidet, das ist die scharfe Beobachtung des Lebens. Die witzigen Genrebilder in der Beoni oder die schlichte Darstellung der Wirklichkeit, wie, um ein Beispiel zu nennen, die unübertreffliche Darstellung des Gefolges in der Falkenjagd, haben kein Gegenstück in der florentinischen Kunst. Von den Zeitgenossen beobachteten nur die niederländischen Künstler in gleicher Art. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Anblick niederländischer Miniaturen, wie es der Codex von Chantilly ist, auf ihn einwirkte, sowohl auf die Beobachtung des Lebens, mehr noch auf die Naturdarstellung. In der Schilderung der frostigen toskanischen Wintertage in der Ambra,[1]) die mir der Gipfel seiner Darstellung zu sein scheint, hat ihn kein Dichter und kein Maler seiner Zeit erreicht, weder im Norden noch im Süden. Erst Pieter Breughel hätte das malen können, und erst die engländischen Dichter des XVIII. Jahrhunderts haben Gleiches wieder erreicht. Erst Keats ist das vollkommene Widerspiel Lorenzos. Fast alle größeren Werke Lorenzos sind Fragmente geblieben, die erst nach seinem Tode bekannt gemacht wurden. Das umfänglichste davon ist ein Kommentar zu den Liebesgedichten seiner Jugend. Er füllt den vierten Band der großen Ausgabe seiner Werke.[2]) Es ist nicht etwa ein sachlicher oder philologischer Kommentar, sondern er sollte eine Nachbildung von Dantes vita nuova werden, eine zusammenhängende Geschichte seiner

[1]) Ich verweise auf die beste Ausgabe des Werkes des Magnifico in vier Bänden, die Kaiser Leopold II., noch als Großherzog von Toskana, selbst mit philologischer Genauigkeit besorgte: Opere di Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico. Firenze 1825, Ambra, favola Vol. III, p. 97 ff.

[2]) Opere, Vol. N. 1825, Commento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti.

Jugend, mit eingestreuten Gedichten, die er schon früher bekannt gemacht hatte. Die Alten nannten diese Form menippeische Satire.

In der Zeit nach Alexander, als sich die strengen alten Formen lösten, hatte ein Schüler des Kynikers Diogenes, Menippos aus Gadara unter seine Prosa Verse gemischt. Varo brachte diese Gattung nach Rom; es war ein unglückliches Mißverständnis, daß er ihr den Namen Satura gab. Um sie von der echten, von Ennius stammenden Satire zu unterscheiden, nannte er sie selbst menippeische Satire. Diese Gattung starb nicht mehr aus. Man war sich zum Teil des Zusammenhanges mit den lateinischen Vorbildern bewußt, zum Teil war die Kenntnis des Zusammenhanges verloren gegangen. Es wird sich empfehlen, von unten zu beginnen, wenn wir einen flüchtigen Überblick auf diese Dichtungen werfen wollen.

Was heute in dieser Form geschrieben wird, ja schon seit der Zeit der Romantiker her, geht alles auf Wilhelm Meister zurück. Goethe hat dort den gleichmäßigen Strom seiner Prosa durch eingestreute Lieder unterbrochen. Sie haben eine eigene Bestimmung. Die Lieder Philinens, Mignons und des Harfners sollen uns nicht nur die tiefsten Einblicke in die Seele ihrer Sänger gewähren, sondern sie sollen aufhellende Lichter auf die Situation werfen. Solche Lieder hatte Goethe zuerst in seinen Dramen verwendet. Die Lieder im Götz oder »Freudvoll und leidvoll« sind von gleicher poetischer und dramatischer Wirkung. In alledem war Shakespeare Goethes großes Vorbild. Solche Lieder hatte Shakespeare ganz eigentlich für seine theatralischen Zwecke ausgebildet. Durch Lieder, die sie singen, durch Lieder, die ihnen vorgesungen werden, entwickelt er vor uns Szenen und Charaktere. Man denke an Ophelien und Desdemonen, an Hamlet und Lear. Was nicht alles für tragische und komische Szenen füllen diese Lieder aus und klären sie auf.

John Lilly war Shakespeare in der Versetzung von Liedchen ins Drama vorausgegangen. Seine Stücke sind doch nichts anderes als Nachbildungen der poesiereichen italienischen Schäferspiele in Prosa mit spanischem Einschlag, originelle Umbildungen, weit mehr als bloße Nachbildungen. Die Vorbilder dieser Vorbilder, des Amintas z. B. oder des Pastor fido, sind die verbreiterten Eklogen des Vergil, die mit allem Reiz der modernen Reimkunst geschmückt sind. Zu untersuchen, wie weit bei dieser Verarbeitung ein Mitglied des mediceischen Kreises, Polizian, durch seinen Orfeo mitgewirkt hat, würde uns nicht weiterführen. Nur ist zu beachten, daß auch Orfeo ein Werk der Renaissance war, ein Versuch, eine Tragödie im Sinne der Griechen aufzubauen. Lilly hat diese italienischen Schäferspiele prosaisch noch mehr ins Breite gezogen, und ein Bedürfnis nach knapperer Poesie befriedigt er dadurch, daß er nochmals auf Vergil zurückgeht und die epigrammatischen oft witzigen Wendungen der Eklogen zu kleinen dialogisierten Liedchen zusammenfaßt, die er an die Enden der Akte setzt. Dergleichen hat Shakespeare in die Lustspiele seiner Jugend übernommen, bis er später die eingestreuten Lieder zu den tiefsten Wirkungen erschafft. Ich war ausführlich, weil das ein typisches Beispiel für alle Renaissance ist. Man geht von einem antiken Vorbild aus, verbreitert es oder verkürzt es, bildet das neue Produkt weiter, bis ein großer Künstler kommt, der das so entstandene Gebilde völlig umschafft, um nun selbst zu einem die Alten verdrängenden Muster zu werden. Kaum anders hat Sandro Anklänge antiker Reliefs, z. B. römischer Sarkophage, wie uns Warburg aufzeigte, in seine Bilder verwoben.

Durch die besprochenen shakespearischen Kunstmittel hatte Goethe nicht nur seine Romane ausgestattet und zur höchsten Wirkung gebracht, sondern er war auch im Alter darauf zurückgekommen im vierten Buche von Wahrheit und Dichtung, das

wohl den Gipfelpunkt seiner Darstellungskunst bildet. Reife Weisheit, historische und literarische Betrachtungen umblühen die Geschichte seiner Liebe. Hier hat er die Lieder an Lili eingestreut, die in ihrer frischen Jugendkraft bald zum Mittelpunkte werden, um die sich der Text wie ein Kommentar voll Sonne und Wärme ausbreitet.[1])

Er wußte es sicherlich nicht, daß vor mehr als fünfhundert Jahren ein Dichter, so groß wie er selbst, dasselbe getan hatte, Dante in der Vita nuova, wo er ebenfalls die schon veröffentlichten Liebeslieder seiner Jugend sinnvoll geordnet und selbst mit einer fortlaufenden Erzählung seiner Jugendgeschichte umgeben hatte. Es ist das ein Buch von einem Glanze der Poesie und einer Zartheit der Empfindung, dem in einem halben Jahrtausend moderner Literatur nichts an die Seite rücken konnte, bis der deutsche Dichter, der von seinem Vorgänger nichts wußte, nun vor seiner Nation ein Werk von gleichem Inhalt und gleicher Innigkeit aufstellte. Es ist ein seltener Fall spontaner Erzeugung aus den gleichen Umständen, das Gegenspiel jeder Renaissance, so selten, daß ich kein zweites Beispiel zum Vergleiche daneben zu setzen wüßte.

Dante hat die menippeische Satire gekannt, und sie hat ihm bei der Abfassung der Vita nuova vorgeleuchtet. Es sind hauptsächlich drei Werke in diesem Stile, die bis zu seinen Zeiten beliebt geblieben waren. Erstens des Boethius Trostbüchlein von der Philosophie aus dem Beginne des VI. Jahrhunderts, ein Labsal für alle, die im Christentume der Weisheit der alten Denker nicht entraten mochten; dann des Martianus Capella Hochzeit des Merkur mit der Philosophie, ein Lehrbuch der sieben freien Künste mit allegorischer Einleitung, aus dem Beginne des V. Jahrhunderts. Die Wirkung dieses Buches überdauerte die älteren Humanisten, und wir werden sehen, wie es noch für einen Neffen Lorenzo Magnificos maßgebend war. Erst im XVI. Jahrhundert ist dieses Buch durch andere Lehrbücher abgelöst worden. Das dritte war ein Werk des Fulgentius, eines Grammatikers aus derselben Zeit wie Martianus Capella, das den Titel führt: Virgiliana continentia, den vollen Inhalt Vergils, könnte man übersetzen, für einen kleineren Kreis bestimmt, der den tieferen Sinn des Vergil kennen lernen wollte, einem Kreis, dem Dante zugehörte.

Die literarische Humanistengesellschaft aus der zweiten Hälfte des Quattrocentos in Florenz interessiert ein anderes Werk des Fulgentius wegen seines Inhaltes noch viel mehr; sein Mythologikon, ein Handbuch der mythologischen Kenntnisse, ebenfalls, wie es bei jenen Grammatikern üblich war, durch eine Allegorie eingeleitet. Darin erzählt Fulgentius, wie er nach dem Vorübergehen wilder Kriegsläufe im Schatten eines dichten Haines bei dem Gesange der Vögel ein Lied an die Musen zu dichten begonnen hatte. Da seien ihm drei Mädchen erschienen, in Kleidern wie Nebel so zart, und Kalliope, seine Freundin, begrüßt ihn und beginnt mit ihm ein Gespräch über Form und Inhalt seines begonnenen Werkes. Sie verspricht ihm eine Freundin, die Satire, und die Gegenwart der Urania und der Philosophie als göttliche Helferinnen. Rudolf Helm, der Herausgeber der Teubnerschen Ausgabe der Werke des Fulgentius, druckt nach einer schlechten Lesart immer Satyra anstatt Satira. Er hat offenbar den Text nicht verstanden und nicht begriffen, daß von der Menippeischen Satire die Rede sei. Nun geht unser Autor auf eine zweite Szene über. Zur Nachtzeit, sagt er, sei ihm Kalliope wieder erschienen und hätte ihm ein Mädchen von blühender Geschwätzigkeit zugeführt,

[1]) Die französische Satire Ménippée in der Zeit Heinrichs IV. ist formal vollständig von den lateinischen Vorbildern, inhaltlich ganz von der zeitgenössischen Politik ausgefüllt und hat weder zur Phantasie der Vorzeit noch zur shakespearischen irgendwelche Beziehung.

als Begleiterin gingen zwei Musen, die eine mit erhobener Stirn, die andere gebeugt und grau, in denen wir leicht Urania und die Philosophie erkennen.

Daß Sandro in der Primavera diese *Vision des Fulgentius von der Hochzeit des Dichters mit der Satire* schildern wollte, erleidet keinen Zweifel. Das war auch von seinen gelehrten Philologen ganz passend für den gelehrten Autor ausgewählt, dessen umfangreichstes Werk, der Kommentar zu seinen Sonetten, eine nach dem Muster von Dantes Vita nuova ausgeführte menippeische Satire war. Sandro folgt dem Text, die Grazien und Kalliope hat er dem Text genau folgend gekleidet und aufgestellt.[1])

Im Haarschmuck der Kalliope hat er sich eine Änderung erlaubt; die Perlen, die dabei erwähnt sind, bringt er in reicher Fülle am Gewand an, nur das gravido pectore wurde zu materiell durch einen schwangern Leib wiedergegeben.[2]) Wie es seine Sitte war, zieht Sandro die beiden Szenen in eine zusammen und läßt Kalliope, die sich erst mit dem Dichter unterhält, dann ihm die Satire als Braut zuführt, nur einmal erscheinen. In der Darstellung der Satire bringt er wieder ein Motiv an, das sich übergenau an den Text anschließt. Die *petulantia floralis* nämlich gibt er dadurch wieder, daß er aus dem Munde des Mädchens Blumen hervorsprießen läßt; ihr Herumschauen drückt er deutlich durch ihre Körperwendung aus, und der Efeu, der sie umfließt, soll durch die Ranken, die an ihr emporsprossen, ausgedrückt werden.[3]) Bei der Darstellung der beiden Frauen, die die Satire begleiten, erlaubt sich der Maler Freiheiten. Das Attribut der Urania, das gläserne Astrolabium auf beinernem Untersatz, haben seine Philologen selbst nicht verstanden, es heißt, »sie dreht auf der Spitze eines beinernen Untersatzes eine hohle Glaskugel«. Man ließ sie daher Blumen nach allen Seiten auswerfen, »versare«, wie man auch ihren Schmuck auf Haupt und Kleidung ganz in Blumen verwandelt. Vielleicht war die vorliegende Handschrift in unheilbarem Zustand, so daß man an die italienische Bedeutung von *versare* »verschütten«, »verstreuen« anknüpft.[4])

Bei der Philosophie war er vom Texte besser unterstützt; er gibt ihr das weiße Haupt und die gerunzelte Stirn und läßt sie wie schläfrig das Haupt und die Augen senken, ausdrückend, »wie sie mit abgewandten Blicken und im geheimnisvollen Schleier sich dem Anschauen der Menschen entzieht«. Nur an Stelle des langsamen Einherschreitens läßt er sie schweben[5]) in Art einer antiken Windgottheit, deren Darstellungen ihm, wie wir noch sehen werden, bekannt waren.

---

[1]) Adstiterant itaque sirmate nebuloso tralucidae ternae viragines edera largiore circumfluae, quarum familiaris Calliope ludibundo palmulae tactu, meum vaporans pectusculum poeticae proriginis dulcedinem sparsit. (Fulgentius ed. Rud. Helm p. 8.)

[2]) Erat enim gravido, ut apparebat, pectore, crine neclecto, quem margaritis praenitens diadema constrinxerat, talo tenus bistinctam recolligens vestem ... (Ebenda.)

[3]) Hanc praeibat florali lasciviens virguncula petulantia, hedera largiori circumflua, improbi vultus et ore contumeliarum sarcinis gravido: cuius ironicum lumen tam rimabunda verulitate currebat ... (p. 14.)

[4]) Musae autem latera sarciebant altrinsecus duae: quarum dexterior verenda quadam maiestate subnixa, elatae frontis polimina argenteis astrorum crispaverat margaritis, cuius faleratum exoticis diadema carbunculis corniculata lunae sinuatio deprimebat, ac cerulanti peplo circumlita hyalinae cavitatem sperae osseo fastigans tigillo versabat. (Ebenda.)

[5]) Levi comes lateris refugo quodam contemplatu secretior humanos intuitus velamine quodam arcano vitabat: huius ninguida canis albentibus nitebat caesaries, rugaque crispato multiplici supercilio' rancidum se quiddam consipere promittebat; tardior erat incessus, et ipsa ponderationis gravedine venerandus. (Ebenda.)

Warum er den Bräutigam als Merkur darstellte,[1]) wird sich uns später erklären.

Vor der Porta S. Gallo in Florenz liegt die einfache und schmucklose Villa der Tornabuoni. Um beide Seiten eines kleinen Hofes mit zierlicher Säulenhalle zieht sich ein Geschoß mit wenigen Zimmern, woran sich ein Sälchen schließt. Der bescheidenste Prunkraum. Die beiden Längswände sind durch je ein Fenster in der Mitte in zwei Hälften geteilt. Da wurden vor etwa drei Jahrzehnten unter der Tünche Fresken des Sandro Botticelli entdeckt, wovon wenigstens eine Wand bis auf geringe Bruchstücke erhalten war. Diese Fresken befinden sich jetzt im Louvre. Zwischen steinfarbenen Pilastern war an jeder Seite des Fensters eine zusammenhängende Darstellung angebracht. Rechts wird ein Jüngling, links eine Dame von allegorischen Gestalten bewillkommnet. Diese Dame wurde gleich bei der Aufdeckung nach einer Medaille als Giovanna di Maso di Lucca erkannt, die 1486 ein Neffe Lorenzo Magnificos namens Lorenzo Tornabuoni heiratete. Das ist also Braut und Bräutigam auf diesen Bildern, denn es ist, was hier dargestellt ist, wieder eine Hochzeit. Der Jüngling wird in einen Kreis würdiger Frauen geführt. Die Vorsteherin, die zu ihm spricht, hält einen Bogen. Sie sitzt auf hohem Throne. Zu ihren Füßen sitzen die sieben freien Künste; durch Winkelmaß, Astrolabium, Handorgel und Kinderunterricht sind vier davon sogleich als freie Künste, nämlich als die Geometrie, die Astronomie, die Musik und die Grammatik, bezeichnet. Die zwei anderen der Sitzenden sind nicht so deutlich bezeichnet, aber die siebente, welche den jungen Mann an der Hand der erlesenen Gesellschaft zuführt, wird gewiß die Rhetorik sein. Es ist fein unterschieden, daß, während der Bräutigam in einen erhabenen Kreis getreten, die Braut im Hause weilt und ihrerseits geehrte Gäste empfängt. Vier Mädchen treten ein, die sich durch wallende Mäntel und wehendes Haar sogleich als poetisch-allegorische Wesen in ihrer schlichten Tracht von der Hausfrau unterscheiden. Diese breitet ein einfaches Tüchlein aus, um darin das Brautgeschenk aufzunehmen, das die vorderste der zierlich heranschreitenden Besucherinnen in Händen trägt. Das Geschenk ist gering; es erhält seinen Wert nur durch die Geberinnen; es ist nichts als ein Sträußchen blühender Blumen.

Die Vorwürfe stammen aus des Martianus Capella Hochzeit des Merkur mit der Philosophie. Dort führt der Bräutigam die sieben freien Künste, seine Genossinnen, der Mutter seiner Braut, der Phronesis, vor. Der gespannte Bogen, den ihr Sandro in die Hand gegeben, ist kein schlecht gewähltes Attribut für das gespannte Denken. Zur Braut jedoch kommen bei Martianus die vier Kardinaltugenden, um sie zu beschenken. An Stelle von Merkur und der Philosophie sind bei Sandro das Brautpaar vom Jahre 1486, Lorenzo Tornabuoni und Giovanna, getreten. Nun wird uns auch der Merkur in der Hochzeit mit der Satire erklärlich; Fulgentius hat seinen Bräutigam, der er selbst ist, nirgends geschildert; dagegen ließ Sandro, oder vielmehr die Philologen, die den Magnifico umgaben, Merkur, den Bräutigam, aus der anderen, altbekannten allegorischen Hochzeit eintreten.

Die allegorische Erklärung der Mythen und damit im Zusammenhange die Erfindung allegorischer Mythen selbst wurde durch die Stoiker zum Gemeingut, wenn

---

[1]) Hermann Eyger macht mich aufmerksam, daß sich die Ausstattung dieses Hermes mit kurzem Chiton, Kaduzeus und Harpe auf eine Überlieferung der Argosszene zurückführen lassen dürfte, die auf der nämlichen antiken Darstellung beruhe, der sowohl die betreffende Szene an Filaretes Bronzetüre von St. Peter als die ähnliche Skizze im angeblichen Skizzenbuche Baldassare Peruzzis in Siena (fol. 5v) zugrunde liegen.

auch schon früher Plato unerreichte Beispiele geschaffen hatte. Sie hat sich später in alle Philosophenschulen verbreitet. Das System allegorischer Erklärungen hat Philo auf die Bibel übertragen. Dies wurde in das Christentum übernommen, von den Vätern immer weitergebildet, bis es dann in den Schulen bei der Lektüre der antiken Dichter angewandt wurde. Fulgentius übernimmt in seinem Mythologikon die damals schon uralte Mythenerklärung der späteren griechischen Philosophie, und in seinen Virgiliana continentia wendet er sie auf die schlichten Verse Vergils an. Mit diesem hineininterpretierten Inhalt hat Dante den Vergil gelesen und endlich in der Komödie jenen symbolisch-mystischen Tiefsinn, den man bisher in heilige und profane Schriften hineingelesen, nun schon selbst hineingearbeitet, daß ihn seine Kommentatoren nur herauszuschälen hatten. Hatte man bisher im Mittelalter, nicht immer mit reinem Gewissen, den zweiten geheimen Inhalt der Schriftsteller erfinden müssen, so hat Dante seinen Lesern die Unschuld zurückgegeben, weil sie in den Schächten seiner Gesänge nichts finden sollten, was er nicht für die künftigen Schatzgräber an Kleinodien darin vergraben hatte. Nicht der geringste Zauber seiner Gedichte beruht auf dieser Wahrhaftigkeit.

Lorenzo Magnifico war ein Nachfolger Dantes. In seinen Beoni hat er in einem harmlosen Scherze betrunkene Florentiner im Stil der Göttlichen Komödie geschildert, und diese lustige Travestie ist der beste Beweis seiner genauen Kenntnis des Dichters; und für den Kommentar seiner Jugendgedichte hat er die Form der menippeischen Satire gewählt in der Art, die Dante in der Vita nuova ausgebildet hatte. Es ist daher kein Wunder, daß ihm von den Schriftstellern des Altertums einer nahe trat, in dem er die von Dante erlernte Form der menippeischen Satire traf und wo er jenes allegorische Mythenspiel wiederfand, das ihn an der Komödie entzückte. Die Satire, die Fulgentius sich vermählte, war ja die Muse gewesen, die Lorenzo aus der Vita nuova heraus zugelächelt hatte, und solcherweise war er berufen, die *Vision des Fulgentius von der Hochzeit der Satire mit dem Dichter* in seinem Hause malen zu lassen. Man wird erst recht inne, wie ausschlaggebend Dante auf die Phantasie seiner Nation wirkte, wenn man bedenkt, daß aus der alten Poesie das, was dem Geiste Dantes entsprach, gewählt wurde in einem Kreise und zu einer Zeit, wo der *Morgante maggiore* entstand, jenes lustige Heldengedicht, in dem die Ritterdichtung endlich die italienische Gestalt gewann, aus der die berauschende Blüte des Rasenden Roland hervorbrechen sollte.

Wäre Dantes schöpferische Kraft weniger mit grübelndem Geiste vereint gewesen und hätte er in seiner Jugend die Rittergedichte weiterzubilden vermocht, die damals französische Bänkelsänger durch Italien trugen; hätte er die wunderschönen Irrfahrten König Arturs [1]), wie er selbst sie nennt, gesungen oder die Prosaromane des Arnault Daniel [2]) so dem Inhalte nach zum Muster genommen wie den Rhythmen, so würden wir schon im XIV. Jahrhundert auf italienischen Fresken, statt des Paradieses und der Hölle, wie in französischen und deutschen Burgen, kämpfende Ritter und gunstspendende Damen finden, denen dann im XV. Jahrhundert die Schlachten der Äneide und Thebaide und die Liebschaften der Heroiden gefolgt wären. Obwohl in Lorenzos Umgebung, und gerade unter dem Einfluß seiner geliebten Mutter Lucrezia, sich die Art der Ritterdichtung vorbereitet, die im nächsten Jahrhundert ein Gegengewicht

[1]) Arthuri regis ambages pulcerrimae (de vulg. eloquio I). Ambages heißt »die Irrfahrten« und nicht, wie es die Italiener gewöhnlich übersetzen, »favolae«.

[2]) Versi d'amore e prose di romanzi soverchiò tutti (Purg. XXVI 118, 119).

gegen Dante bilden sollte, blieb die populärste aller Künste selbst für diese Gesellschaft in ihrer Auffassung der Antike dem dantesken Ideale treu.[1])

Auch der erste Versuch, der überhaupt gemacht wurde, ein antikes Gemälde aus einer Beschreibung zu rekonstruieren, ist hierfür lehrreich. Derselbe Sandro Botticelli, der für den Magnifico die Vision des Fulgentius, für seinen Neffen die Hochzeit des Martianus Capella gemalt hatte, rekonstruierte für einen unbekannten Auftraggeber, der vielleicht diesen Männern nicht fernstand, die Verleumdung des Apelles, ein Vorwurf, der zu einer Zeit entstand, als die allegorischen Mythen, deren späte Ausläufer bei Fulgentius und Martianus vorliegen, sich in den Philosophenschulen zu verbreiten begonnen hatten.

Es ist daher gewiß kein Zufall, daß aus dem verhältnismäßig reichen Schatze antiker Bilderbeschreibungen dieses gewählt wurde, das in einem historisch begründeten Zusammenhang mit den beliebten Vorwürfen stand. An diesen Zusammenhang hat man gewiß nicht gedacht, ihn aber sehr gut herausgefühlt. Man sage nicht dagegen, Leone Baptista Alberti habe schon auf die Verleumdung des Apelles hingewiesen; Leone Baptista stand eben unter denselben Einwirkungen.

Als Gegenstück zur Primavera, der wir diesen Namen lassen wollen, wo alles auf ihr sproßt und blüht, malte Sandro für dieselbe Villa das Bild, als dessen Gegenstand schon Vasari die Geburt der Venus angibt.[2]) Julius Meier hatte auf den homerischen Hymnus auf Aphrodite als Quelle hingewiesen. Dort taucht dieser Mythus in der literarischen Überlieferung zuerst auf. Meier hat aber viel zu hoch gegriffen, Sandros Vorlage muß nicht das Schriftwerk gewesen sein, indem sich die Geburt der Venus zuerst im allgemeinen berichtet findet, sondern wo sie mit den besonderen, von Sandro benutzten Umständen erzählt wird. Sandro zeigt uns die Göttin nackt auf einer Muschel stehend, wie sie von zwei sie anhauchenden Windgöttern vom Meere her an das Gestade getrieben wird, wo sie ein blumengeschmücktes Mädchen erwartet und einen blumengeschmückten Mantel, um sie zu bekleiden, ausbreitet. Für die Venus ist ein antikes Motiv benutzt, das uns durch die Mediceerin am geläufigsten ist und damals also schon bekannt gewesen sein muß. Auch die Windgötter mit ihren breiten Flügeln, zurückwehenden Haaren und fauchenden Gesichtern erinnern

[1]) Werner Weisbach, ein sonst sehr verständiger Forscher, hat bei geringer Bekanntschaft mit der italienischen Literatur der Zeit und völliger Unbekanntschaft mit der damals gelesenen lateinischen eine romanitische Gesinnung konstruiert, aus der heraus im florentinischen Quattrocento die antiken Stoffe in neuer Auffassung wären umgestaltet worden (W. Weisbach, Francesco Peselino und die Romantik der Renaissance, Berlin 1902). Die Gesinnung, aus der damals die antiken Stoffe behandelt wurden, ist so wenig neu, daß sie eben zweitausend Jahre gedauert hatte. Die meisten Kunsthistoriker behandeln die Geschichte der Kunst so, als wenn sie sich auf einem fernen Planeten abgespielt hätte, wohin Nachrichten von dem geschichtlichen Verlauf der Weltliteratur noch nicht gedrungen wären. Darin sind sich der verstorbene Herr Senator Morelli und seine amerikanischen Nachfolger mit ihren grimmigen Gegnern aller Art völlig gleich. Sie wissen nichts davon, daß sich Literatur und Kunst beständig gegenseitig durchdringen und bedingen. Als wenn alle Literatur verloren gegangen wäre, meinen sie ihre tausendfältigen Zeugnisse von den Aufgaben und Stimmungen vergangener Zeiten vernachlässigen zu dürfen und sie auf der bloßen Hand neu beschaffen zu müssen.

[2]) Venere, che nasce e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori; e così una altra Venere, che le Grazie la fioriscano, dinotando la primavera (Vasari, Sansoni III, 312). Augenscheinlich hat Vasari, wie gewöhnlich, wieder in der Erinnerung die Elemente der beiden Bilder verwechselt und vermischt.

an antike Vorbilder. Während sie jedoch in der Antike immer Männer sind, sehen wir hier ein Liebespaar, einen ernsten Mann und ein zartes Mädchen, in traulicher Umschlingung über die sich kräuselnde See dahinschweben. Ebensowenig griechisch sind die Rosen, die einzeln oder zu zweien durch die Luft fluten. Man könnte geneigt sein, dieses Motiv auf die Erscheinung Beatricens in einer Blumenwolke im irdischen Paradiese der Komödie zurückzuführen,[1]) während es nur zur Auswahl der Quelle veranlassend oder mitbestimmend war. Alle Elemente von Sandros Darstellung finden sich vereinigt im Pervigilium Veneris, einem anonymen Gedicht aus dem II. Jahrhundert. Hier schwimmt die Göttin, von vermählten Regenwinden an das Ufer getrieben.[2]) Diese Imbres mariti[3]), die gleich vorher ein anderes Mal erwähnt wurden[3]), geben allein eine Erklärung, wie der Maler zu diesem zärtlichen Ehepaar von Winden kam. Da gleich darauf die Stelle über die Rosen kommt[4]) und die Verse, wo die Hybla aufgefordert wird, das Blumengewand, d. i. die Wiese, am Gestade auszubreiten,[5]) so wäre alles vereinigt, was Sandro darstellte. Wir sehen das Landen der Göttin auf der Insel Sizilien, wo die Personifikation des blumen- und bienenreichen Berges, Hybla, zu ihrem Empfange bereit ist, während sie selbst von Winden in einem Rosenregen herbeigetragen wird.

Eine Schwierigkeit soll nicht verhehlt werden. Wir wissen nicht, daß der Codex Salmasianus, der jetzt in Paris, mit der lateinischen Anthologie, worin auch das Pervigilium überliefert ist, zu Lorenzos Zeit in Florenz bekannt war. Verlassen uns die philologischen Zeugnisse, so muß uns ein Bild desselben Sandro, der die Geburt der Venus malte, aushelfen. Es ist ein Längsbild in der National Gallery in London, mit den ruhenden Figuren von Mars und Venus. Mars ist eingeschlafen, Venus erhebt sich noch einmal, den schlafenden Geliebten anzublicken. Amoretten suchen die Waffen des Gottes wegzuschleppen.[6])

Die Szene ist dem Gedichte des Resposianus, eines Schriftstellers des III. Jahrhunderts, entnommen,[7]) das auch allein in demselben Codex Salmasianus steht, der das Pervigilium Veneris enthält. Dadurch ist die Kenntnis dieses Kodex in Florenz erwiesen, weil sich dieses Bild Sandros nicht nach der Mitte der neunziger Jahre setzen läßt, wo er unter die Piangioni ging. Mit größerer Vertiefung hat Pier de Cosimo im Berliner Bilde denselben Gegenstand wieder aufgenommen.

---

[1]) Paradiso, XXX 28—30: Così dentra una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva
E ricca deva giù dentro e di fuori.

[2]) (pontus) fecit undantem Dionem de maritis imbribus. Philologische Gefühllosigkeit hat daraus marinis imbribus gemacht, was gar nicht nötig war. Man muß sich hüten, das Pervigilium in modernen Ausgaben zu lesen, worin die Philologen ein Zerrbild, dem der lyrische Inhalt ausgetrieben ist, gemacht haben. Wir Deutschen besitzen in Gottfried Bürgers deutscher Übersetzung eine Nachbildung, die an Poesie das Original übertrifft.

[3]) Et nemus comum resolvit de maritis imbribus (V. 4).

[4]) Ipsa jussit mane totae virgines nubant rosae facta cypris de cruore deque amoris osculis etc. (V. 22, 23).

[5]) Hybla florum subde vestem quantus Ennae campus est (V. 51).

[6]) Daß das Bild nicht von Sandros eigener Hand, sondern von der eines Werkstattgenossen ausgeführt ist, kommt für diese ikonographischen Fragen nicht in Betracht.

[7]) Martem respiciens deponit lumina somno,
Sed graciosa decens, pro lucis fonte Cupido
Martis tela gerit: quae postquam singula sumpsit
Loricum clipeum gladium galeaeque minervis etc.
(Resposianus, de concubitu martis et veneris.)

Hätten wir eine Geschichte der Allegorie in Literatur und Kunst vom Propheten Daniel und den Decken der ägyptischen Königsgräber über Plato und Apelles über den Roman der Rose, die göttliche Komödie, die spanische Kapelle und das Juliusgrab bis zu den gemalten Decken der Barockschlösser und zu Faust und Pandora mit dem immerwährenden Aufnehmen und Wiederaufnehmen alter Literaturformen und Stoffe, so möchte uns leicht der Fall Sandros und seiner Auftraggeber nicht seltsam, sondern typisch erscheinen. Allegorien oder Symbole, wie man das nennen will, sind so häufig, daß die historischen Stoffe in der bildenden Kunst wie eine Ausnahme erscheinen. Leben wir doch noch alle mitten unter den ältesten Symbolen der menschlichen Kultur, die uns die Bibel gebracht hat.



Piero di Cosimo
Venus, Mars und Amor
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

FLORENTINER TRECENTOZEICHNUNGEN

VON OSVALD SIRÉN

Jeder, der sich mit dem Studium florentinischer Zeichnungen beschäftigt, hat ohne Zweifel die außerordentliche Rarität der vor-masacciesken Blätter konstatiert. Zwar gehört es nicht zu den größten Seltenheiten, Zeichnungen mit dem Namen Giottos oder irgendeines »Giottesken« bezeichnet zu finden, aber soweit ich solche gesehen habe, sind sie (mit nur ein paar Ausnahmen) Schülerkopien oder spätere Nachbildungen nach Trecentomalereien. B. Berenson, der wissenschaftliche Kenner Florentiner Zeichnungen, leitet sein großes Werk »The Drawings of the Florentine Painters« mit folgenden Worten ein: »Nach den drei Jahrhunderten, die seit der Zeit, als Giorgio Vasari schrieb, verflossen sind, ist es schwierig, wenn nicht unmöglich geworden, ganz unzweifelhafte, authentische Zeichnungen von den frühesten Florentiner Malern zu finden.« Der Verfasser erwähnt nur ein einziges Blatt aus dieser Zeit: den »Tempelgang Mariä« von Taddeo Gaddi im Louvre.[1])

Messer Giorgio selbst erzählt ja, mit wieviel Mühen und Kosten er Zeichnungen von Cimabue, Giotto, Orcagna, Gaddi u. a. zusammengebracht hatte. Da Vasari nur eine sehr oberflächliche und allgemeine Auffassung der ganzen Trecentokunst hatte, mag es wohl erlaubt sein, sich etwas mißtrauisch gegen seine Angaben über die Trecentoblätter seiner Sammlung zu verhalten. Man sollte auch glauben, daß einige von diesen wertvollen Zeichnungen auf die Nachwelt gekommen wären, da sonst die Blätter aus Vasaris Sammlung — immer mit schönen Einrahmungen geziert — noch ziemlich reichlich vorhanden sind.

In Anbetracht dieser Umstände habe ich es hier unternommen, einige Zeichnungen zu beschreiben, die mir in verschiedenen Sammlungen begegnet sind und die nichts anderes gemeinsam haben, als daß sie alle der florentinischen Trecentokunst angehören; freilich zeigen sie diese Kunst auf sehr verschiedenen Entwicklungsstadien.

Das sowohl qualitativ wie quantitativ bedeutendste dieser Blätter gehört nunmehr dem Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin, wohin es mit so vielen anderen unschätzbaren Blättern aus der Beckerathschen Sammlung überführt worden ist. Der unermüdliche Zeichnungssammler kaufte dieses Blatt vor wenigen Jahren bei einem Florentiner Kunsthändler, nachdem die Anstrengungen, Florenz diese wertvolle Zeichnung zu bewahren, erfolglos geblieben waren.

[1]) Kürzlich sind von verschiedenen Forschern einige Zeichnungen zu einer Kanzel für den Dom in Orvieto, die jetzt in Berlin, London und Orvieto aufbewahrt werden, dem Andrea Orcagna zugeschrieben worden. Vgl. Suida, Florentiner Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, wo auch eine dieser Zeichnungen unter Orcagnas Namen abgebildet ist. Diese Zeichnungen haben nach unserer Ansicht nichts mit der florentinischen Trecentokunst zu tun, sondern sind von einem *sienesischen* Bildhauer (Maitani?) ausgeführt.



GIOVANNI DA MILANO

KREUZIGUNG

HANDZEICHNUNG IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN



Man könnte das Werk vielleicht ebensogut eine monochrome Miniatur wie eine Zeichnung nennen, denn es ist mit Pinsel, Bister und weißer Farbe auf braunem Grunde gemacht. Die Bestimmung des Blattes bietet relativ wenig Schwierigkeit: die stilistischen Charakteristika sind deutlich vorhanden. Man muß sich eigentlich darüber wundern, daß es noch nicht seinen richtigen Namen erhalten hat. Insofern dürften jedoch die Meinungen der Forscher, die es studiert haben, übereinstimmen, daß wir hier die Arbeit eines Florentiner Malers etwas nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts erkennen müssen.

Die florentinische Malerei dieser Zeit ist leider ein sehr wenig durchpflügtes Gebiet, auf dem noch die willkürlichsten Ideen und Attributionen sich breit machen. So viel scheint jedoch durch die neueste Forschung klargelegt, daß Giottos Einfluß auf die florentinische Trecentomalerei nicht so alleinherrschend und überwältigend war, als früher gewöhnlich angenommen wurde. Schon vor dem Tode des Meisters (d. h. um die Mitte der dreißiger Jahre) bemerkt man in der florentinischen Malerei sehr deutliche Tendenzen, Giottos plastische Figurenzeichnung und konzentrierende Ausdrucksweise mit ganz fremdartigen Elementen zu vermischen. Wenn ein Hauptmeister in Florenz um diese Zeit genannt werden darf, so würde es am ehesten Bernardo Daddi sein (einen dominierenden Zentralmeister wie Giotto sollte man sich aber nicht mehr vorstellen), und seine künstlerische Erziehung vollzog sich fast ebensoviel unter sienesischem wie unter giotteskem Einfluß. Es wurden überhaupt malerische Bestrebungen auf dem Gebiete der Raumgestaltung und der Kleinbildkomposition wie auch in bezug auf die dekorative Figurenzeichnung und die Farbenskala aus Siena nach Florenz hinübergeleitet; und wir haben Grund, anzunehmen, daß ähnliche Anregungen etwas später (d. h. nach der Mitte des Jahrhunderts) auch aus Norditalien kamen.

Es ist nämlich auffallend, daß ein junger Maler aus Como, der sich um die Mitte des Jahrhunderts in Florenz einbürgert und dort unter den besten Malern arbeitet, gleichwohl ein deutliches lokales, d. h. lombardisches Gepräge behält. Von dem Augenblicke an, wo Giovanni da Milano in Florenz als Maler auftritt, müssen wir ihm einen besonderen Platz in der florentinischen Kunst zuerkennen. Denn obwohl keine sehr bedeutende künstlerische Persönlichkeit, unterscheidet er sich von den gleichzeitigen Florentinern durch seine ausgesprochene malerische Begabung. In dieser Beziehung kommt ihm nur der sogenannte Giottino gleich. Verwandte malerische Bestrebungen lassen diese beiden Meister gewissermaßen als Parallele erscheinen; dabei ist aber interessant, zu bemerken, wie verschiedene Wege sie bei der Ausbildung ihrer Figurenstile gegangen sind.

»Giottino« hat noch ein gewisses Verständnis für das Wesentliche in Giottos Kunstneuerung. Er versteht besser als irgendeiner der übrigen »Giottesken« dieser Zeit, was körperliche Struktur und organische Formen heißen. Er kann nicht nur seine Leute drapieren, er gibt auch den überzeugenden Eindruck von gegliederten Gestalten unter dem Gewande.

Bei Giovanni da Milano fußt die Figurenbehandlung, trotz scheinbarer Ähnlichkeit, auf einer anderen Auffassung. Er gibt zwar auch eine gute Modellierung, aber diese als etwas ganz Äußerliches; von der überzeugenden oder sogar zwingenden Plastizität, die wir aus Giottos und — in viel geringerem Grade — aus »Giottinos« Meisterwerken kennen, finden wir bei Giovanni keine Spur. Ihm fehlt das florentinische Gefühl für tektonische Struktur; statt dessen besitzt er aber eine entwickelte malerische Auffassung, die ihm über manche Schwierigkeiten bei der Wiedergabe körperlicher Erscheinungen hinweghilft.

Die angedeuteten Verschiedenheiten in dem Figurenstil dieser Maler kann man vielleicht am besten bei einem Vergleich ihrer Pietà-Bilder beobachten (»Giottinos« Bild in den Uffizien, Giovannis in der Akademie). Freilich sind die Kompositionen sehr verschieden: Giovanni hat nur Kniefiguren in ruhiger Zusammenstellung gegeben, »Giottino« eine figurenreichere Komposition, die trotz ihrer zarten Gedämpftheit dramatisch wirkt: unter gewissen Bedingungen könnte man hierin schon charakteristische Sonderzüge dieser Maler erblicken. Mehr interessiert uns jedoch die Figurenzeichnung und Gewandbehandlung. Es wurde schon angedeutet, worin der wesentliche Unterschied in der Auffassung des menschlichen Körpers bei diesen Meistern liegt; man darf aber nicht erwarten, daß dies bei ihnen mit derselben Deutlichkeit, wie bei spätern Künstlern, die die anatomische Struktur der menschlichen Figur vollständig beherrschen, hervortritt. Bei den Trecentisten kommt es überhaupt nur auf das künstlerische Sehen, nicht auf das wissenschaftliche Durchdringen der Erscheinungen an. — Das Gewand erfüllt auch bei diesen Meistern ganz verschiedene Zwecke. Bei Giovanni ist es dicker, faltenreicher und großzügiger, aber auch mehr einhüllend und lastend (vgl. auch Giovannis großes Heiligenbild in den Uffizien) als bei »Giottino«, der seine Menschen in dünnere, feiner gefaltete und mehr anschmiegende Kleider drapiert, um ihre körperliche Struktur und ihre Beweglichkeit hervortreten zu lassen, was aber auch ihm nicht vollständig gelingt.

Vielleicht können schon die gegebenen Andeutungen über die Ausdrucksart dieser beiden Meister einen allgemeinen Grund für die stilkritische Bestimmung unserer Zeichnung bilden. Die Frage, warum eben »Giottino« und Giovanni da Milano bei dieser Zeichnung in Vorschlag gebracht werden können, haben wir schon in aller Kürze beantwortet; hier näher darauf einzugehen, würde zu weit führen.

Unsere Lichtdrucktafel macht eine detaillierte Beschreibung überflüssig. Wir sehen die Kreuzigung, wie gewöhnlich, im Hochbildformat dargestellt; auch die allgemeine Gliederung der Komposition zeigt nichts Außerordentliches; nur bemerkt man, daß die römischen Reiter sehr zahlreich sind: die großen, schönen Pferdeköpfe der ersten Reihe berühren fast den Kreuzesstamm. Auf der einen Seite sitzt Longinus einsam zu Pferde, in Anbetung versunken; vor ihm stehen die drei Marien, kraftvolle Weiber, in weite Mäntel gehüllt. Die Mutter Christi bricht in der üblichen Art zusammen und wird von den beiden andern Frauen gestützt. Magdalena kniet ganz vorn, dem Hintergrunde diagonal zugewandt, und als Gegenstück auf der anderen Seite steht Johannes in ähnlicher Wendung, ein kurzer und dickleibiger Jüngling, in einen viel zu großen Mantel gehüllt. Hinter ihm befindet sich die Gruppe der alten Juden, die ihre runden Köpfe unter leisem Murmeln zusammenschieben.

Alle diese Figuren sind in sehr weite, fast sackartig gebauschte Mäntel gekleidet; ihr Körperbau ist ganz verhüllt, und infolgedessen scheint auch ihre Bewegungsmöglichkeit sehr beschränkt. Die nackte Figur Christi am Kreuze ist zwar ziemlich gut abgerundet, aber mehr wie eine Säule als wie ein gegliederter Körper. Vergleicht man ihn z. B. mit Giottos Christusgestalten, so wird man schon den wesentlichen Unterschied fühlen.

Der Leser wird schon selbst auf Grund unserer allgemeinen Charakteristik den richtigen Namen ausgesprochen haben: Giovanni da Milano.

Bestätigt sich diese Bestimmung bei einem direkten Vergleich der Zeichnung mit Giovannis authentischen Gemälden? Als Vergleichsmaterial kann man fast jedes echte Werk von Giovanni heranziehen; denn sie zeigen keine wesentlichen stilistischen Unterschiede. Am geeignetsten wäre vielleicht die schon genannte Pietà, die er 1365



Abb. 1. Agnolo Gaddi
Kopfstudien, Federzeichnung
Im Museo Artistico Municipale, Mailand

für S. Girolamo sulla Costa malte, wo man auch seine Behandlung der menschlichen Figur im vorteilhaftesten Lichte beobachten kann.

Die Christusfigur zeigt hier dieselbe gedrechselte Abrundung, wie in der Zeichnung — eine Art Schein- oder Linienmodellierung, ohne die Giottosche Licht- und Schattensprache. Die etwas einförmigen Typen mit rundem Haupt, breiter und niedriger Stirn und sehr kleinem Munde sind in der Zeichnung ganz dieselben wie auf dem Bilde. (Man vergleiche z. B. den weiblichen Profilkopf ganz links in der Zeichnung mit dem gemalten Magdalenenkopf oder den bärtigen, en face gestellten Männerkopf rechts in der Zeichnung mit dem gemalten Christus.) Dieser sehr ausgesprochene Gesichtstypus entfernt sich überhaupt von allem, was uns in der florentinischen Trecentomalerei begegnet, und erinnert vielmehr in seinen Hauptzügen an die Gesichter, die wir ein Jahrhundert später bei Giovannis Stammesgenossen, z. B. in Borgognones Werken, finden.

Um einen noch festern Grund für die Bestimmung zu erreichen, muß man zu einem Vergleiche der morphologischen Details übergehen. Dabei sollten besonders die Hände der berittenen Soldaten wie auch das große, langgestreckte Ohr des mittleren Reiters Beachtung finden; ganz entsprechende Hände und Ohren beobachtet man beim Christus und bei der Magdalena auf dem Bilde.

Dazu ergibt noch die Pinselführung einen wertvollen Stützpunkt zu unserer Bestimmung; denn trotz der Verschiedenheit des Materials kann man in beiden Werken ganz dieselbe peinlich genaue und feine Strichlage in vertikaler Hauptrichtung verfolgen. Die stilistische Übereinstimmung dieser Zeichnung mit dem Bilde ist überhaupt so wesentlich, daß man sie auch zeitlich von diesem wenig entfernt denken möchte.

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß ein solches miniaturartig vollendetes Kunstwerk, wie diese Pinselzeichnung, als Vorlage zu einem Gemälde gemacht worden sei; auch ist uns keine gemalte Kreuzigung von Giovanni da Milano erhalten. Wir wissen jedoch, daß Giovanni eine ähnliche Komposition gemalt hat. In dem bekannten Kataloge der Sammlung Artaud de Montor begegnet uns nämlich die Abbildung einer Kreuzigung (Planche 54, »Botticelli«), in der wir ohne Zweifel ein Werk von Giovanni da Milano erblicken dürfen, wie schon von Dr. Suida hervorgehoben wurde.[1]) Dieser hat auch eine ungefähre Datierung des Bildchens gegeben; er setzt es nach der Pietà (1365), aber vor dem großen Heiligenbilde in den Uffizien, an. Ob diese Datierung die richtige ist, mag bei der sehr schematischen Art der Abbildung dahingestellt bleiben; doch scheint es uns wahrscheinlich, daß dieses Bild früher, als die hier beschriebene Pinselzeichnung gemalt wurde: die Komposition ist auf dem Bilde einfacher und starrer, nicht so dicht gefüllt wie in der Zeichnung.

Ein besonders schönes Beispiel der Kunst der Malergeneration, die unmittelbar auf »Giottino« und Giovanni da Milano folgte, sehen wir in der hier reproduzierten Zeichnung aus dem Museo Artistico Municipale im Castello in Mailand (Abb. 1). Das Blatt, auf welches meine Aufmerksamkeit zuerst durch Dr. G. Frizzoni geleitet wurde, zeigt fünf Studien von Jünglingsköpfen in verschiedenen Stellungen — teils Profil, teils Ober- und Unteransicht —, ferner einen kleinen Lammskopf, unter dem das Wort »agnus« nebst dem Zeichen für Christi Namen (*X*) geschrieben ist. Alles mit Feder und Bister auf Pergament ausgeführt. Die Köpfe zeigen überhaupt eine so feine Individualisierung, daß man sie als Studien nach der Natur bezeichnen möchte,

[1]) Vgl. W. Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts S. 38.

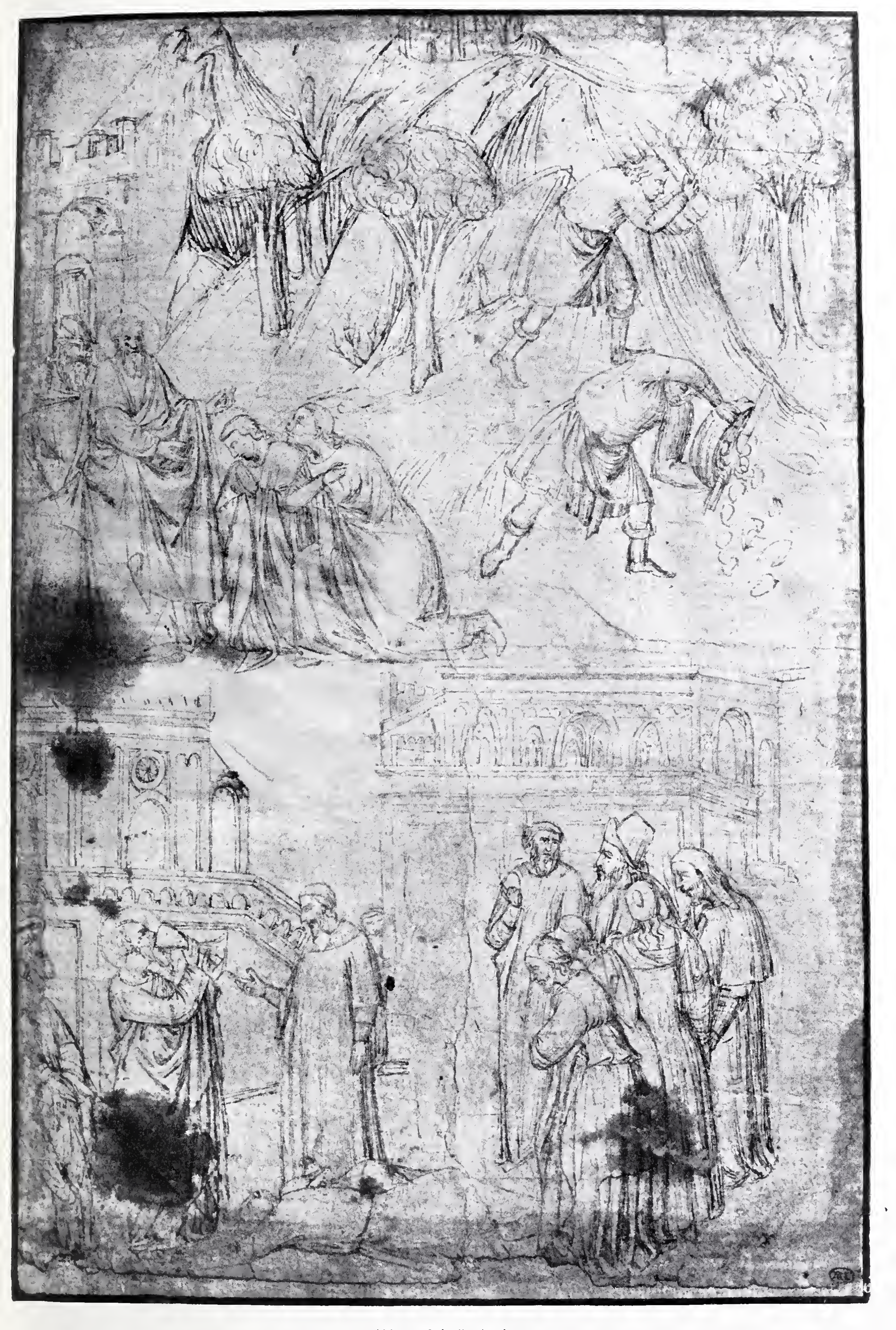


Abb. 2. Spinello Aretino
Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes
Federzeichnung. Louvre

auch wenn man sich dessen bewußt ist, daß direkte Naturstudien im Trecento höchst selten gemacht wurden. Damals zeichnete man (wie man auch malte) nicht wegen der Einzelform, nicht um eine Hand oder einen Kopf besonders herauszubilden, sondern mehr im allgemeinen, um den dekorativen Wert einer Figur oder eines Kompositionsgedankens klarzulegen. Ein Blatt wie das vorliegende darf schon aus dem angegebenen Grunde als eine große Seltenheit besonders innerhalb der florentinischen Kunst betrachtet werden; in Siena würde es weniger befremden, denn hier war der Naturalismus im Trecento viel weiter vorgeschritten. Der allgemeine Stilcharakter der Zeichnung hat auch sonst vieles, was unsere Gedanken nach der sienesischen Kunst hinüberleitet, aber die Typen sind durchaus florentinisch. Als Meister muß man also einen Florentiner vermuten, der tiefe Eindrücke von sienesischer Kunst aufgenommen hat.

In der Tat ist es für die, welche die Hauptmonumente der florentinischen Trecentomalerei kennen, in diesem Falle nicht sehr schwierig, den richtigen Meister zu finden; denn eben die Köpfe dieser Zeichnung begegnen uns wenigstens teilweise in einem der Fresken, die Agnolo Gaddi im Chor von S. Croce malte. In dem großen Fresko links, wo die zweifache Kreuztragung des Kaisers Heraklius dargestellt ist, sehen wir unter den Leuten, die dem Kaiser folgen, einen Reitknecht mit eben dem Kopfe, der in der Mitte des Blattes gezeichnet ist, und der ältere Mann, der vor dem Knechte geht, zeigt viel Ähnlichkeit mit dem Kopfe links unten auf dem Pergament. Auffallend ist aber dabei, wie viel älter die Gesichter in der Malerei als in der Zeichnung erscheinen. Aber auch sonst sind sie, wenn auch nicht eine direkte Identität zwischen den Köpfen in der Zeichnung und in dem Fresko vorhanden ist, in ihren Hauptzügen sehr verwandt; es ist ein besonders weicher, langgestreckter Typus mit eingebogener Nase und einem Zug des Leidens über dem kleinen Munde, den Agnolo liebt und in seinen Fresken oft wiederholt. Der Ausdruck ist in diesen ähnlich gebildeten Gesichtern oft fein nuanciert; der Künstler hat überhaupt einen wachen Blick für individuelle Schattierungen: er ist vielleicht der geschickteste Novellist der florentinischen Trecentomalerei.

Nach Crowes und Cavalcaselles ganz unbegründeter Angabe werden Agnolo Gaddis Fresken im Chor von S. Croce gewöhnlich in die neunziger Jahre des XIV. Jahrhunderts gesetzt. Eine solche Datierung heißt aber nach unserer Ansicht ein vollständiges Verkennen der Entwicklung von Agnolos künstlerischer Ausdrucksart. Diese Fresken sind etwa 15 Jahre früher als die Fresken in der Cappella della Cintola in Prato und, wie wir glauben, auch früher als die Malereien in der Cappella Castellani S. Croce ausgeführt; wahrscheinlich wurden sie schon zu Ende der siebziger Jahre angefangen, aber erst nach mehrjähriger Arbeit vollendet. Bevor Agnolo hier als Dekorator im großen Stile anfing, war er hauptsächlich als Maler von kleinen Andachtsbildern tätig gewesen. Seine ganze frühere Entwicklung ist bis jetzt im Dunkel geblieben; aber wie wir anderswo darzulegen versuchen wollen, existieren aus seinen früheren Jahren sehr sorgfältige, intime Bilder, deren Kenntnis notwendig ist, um nicht von einer so qualitätsreichen, naturalistischen Arbeit wie dieser Zeichnung sehr überrascht zu werden. Sie dürfte jedenfalls nicht später als gegen das Ende der siebziger Jahre datiert werden.

In der Zeichnungssammlung des Louvre befinden sich außer dem oben erwähnten Taddeo Gaddi zugeschriebenen Blatte — den Tempelgang Mariä darstellend — ein paar echte florentinische Trecentozeichnungen, die wir hier zum ersten Male dank der Freundlichkeit M. Jean Guiffreys publizieren dürfen.

Das wertvollere dieser Blätter ist auf beiden Seiten mit sauberen Federzeichnungen in Bister versehen. Auf der Vorderseite sehen wir zwei Szenen aus der Legende des

Evangelisten Johannes (Abb. 2). Oben ist dargestellt, wie der Apostel zu den beiden vornehmen Jünglingen spricht, die über ihren Entschluß, alles um der Nachfolge Christi willen aufzugeben, Reue empfunden und ihre Reichtümer durch ein Wunder des Apostels wieder zurückbekommen hatten. Jetzt erbitten sie sich abermals von dem Apostel die christliche Armut, damit sie Reichtümer im Himmel sammeln könnten; er gebietet ihnen, die Steine und Hölzer, die er in Gold und Diamanten verwandelt hatte, wieder in den Wald zu tragen, woher diese Dinge genommen waren. Wir sehen rechts, mit welchem Eifer dieser Befehl vollbracht wird.

Unterhalb ist dargestellt, wie Johannes den Giftbecher, den ihm der Tyrann Aristodemus überreichen ließ, ohne irgendwelche schädlichen Folgen leert. Vor ihm auf dem Boden liegen zwei Jünglinge, die soeben dasselbe Getränk mit sehr deutlichen Folgen genossen haben. Rechts steht der Tyrann von seinen Hofleuten umgeben, sehr genau beobachtend, daß der Apostel die gefährliche Glaubensprobe ordentlich durchmacht. Einer der Kammerdiener ist mit dem Kelch herangetreten; seine Handbewegung ist sehr deutlich: »Bitte, auszutrinken!« Durch zwei schöne gotische Paläste wird diese Szene in einer großen Stadt lokalisiert.

Auf der Rückseite desselben Blattes sieht man ein majestätisches Weib mit einer Krone auf dem Haupte auf einem breiten, gotischen Stuhl thronen (Abb. 3). In der erhobenen Linken hält sie einen gefäßartigen Gegenstand; die Rechte ruht auf dem Schenkel und ist wohl bestimmt, ein Kreuz oder ein Schwert zu fassen. Über dem spitzen Throngiebel schwebt ein kleiner Christus. Der Hintergrund wird durch eine reich geplante, aber wenig ausgeführte Stadtarchitektur ausgefüllt. Dürfte man in dieser gekrönten allegorischen Figur eine beschützende Tugend, eine Art christlicher Stadtgöttin, erblicken? Unterhalb dieser stattlichen Frau sehen wir zwei Männer — einen Mönch und einen Schmied — an einem Tische sitzen. Auch diese Figuren sind wohl als Allegorien aufzufassen; sie erinnern uns direkt an die Vertreter der freien Künste und Wissenschaften, die »Andrea da Firenze« in der spanischen Kapelle bei S. Maria Novella gemalt hat. Ein stilistischer Zusammenhang von irgendwelcher Bedeutung mit Andreas gemalten Figuren ist aber nicht zu verzeichnen. Die Gestalten in der Kapelle — soweit sie nicht ganz übermalt worden sind — sind viel weicher und graziöser, als die hier gezeichneten Figuren; sie atmen einen sienesischen Geist, von dem wir in der Zeichnung keine Spur finden. Der Zeichner verrät sich als einen echten Florentiner; seine Gestalten besitzen eine gewisse skulpturale Steifheit und Großzügigkeit — nicht ohne eine Dosis von Crudità —, die uns zu dieser Zeit (gegen Ende des Trecento) in der florentinischen Malerei häufig begegnen. Wir haben in diesem Blatte ein deutliches Beispiel der letzten Stilphase der eigentlichen florentinischen Trecentomalerei, d. h. der Ausdrucksweise, die wir besonders aus Agnolo Gaddis und Spinello Aretinos Werken kennen. Es ist noch nicht die reine sienesische Stilart, die durch Lorenzo Monaco und seine Schüler um das Ende des Jahrhunderts in Florenz eingeführt wurde.

Gilt es, ein Blatt wie dieses stilkritisch zu bestimmen, so sollte man in Betracht ziehen, wie schwierig es ist, kleine Federskizzen mit großen Fresken zu vergleichen, besonders da unsere Augen an Zeichnungen einer so frühen Periode gar nicht gewöhnt sind, und da der stilistische Schulzusammenhang ganzer Gruppen von Gemälden eben um diese Zeit sehr eng ist. Wir glauben jedoch hier eine bestimmte Persönlichkeit zu erkennen und wollen darum den Leser nicht weiter mit negativen Beweisen ermüden, sondern zu einem Vergleich der Zeichnung mit den gemalten Werken dieses Meisters übergehen.

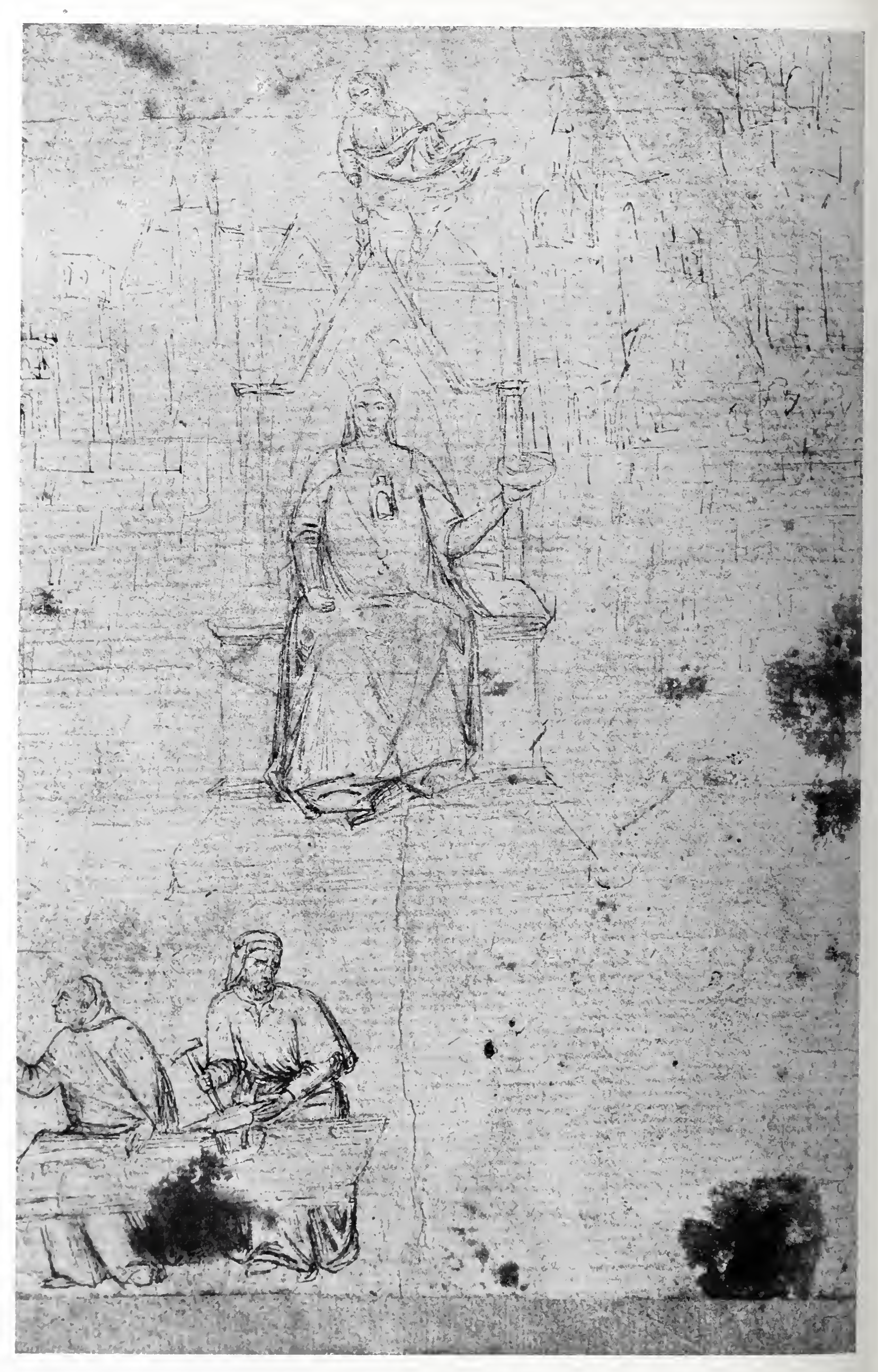


Abb. 3. Spinello Aretino
Allegorische Figuren, Federzeichnung
Louvre

Der Meister heißt Spinello Aretino. Von ihm ist ja noch eine ganze Menge Malereien, sowohl Fresken wie Tafelgemälde, vorhanden; das alles jedoch würde, wenn wir Vasari glauben dürfen, nur einen kleinen Teil von Spinellos ganzem Œuvre bilden. Leider befinden sich einige der noch erhaltenen Werke in sehr schlechtem Zustande, so z. B. die Fresken in S. Miniato al Monte, die wegen ihrer vollständigen Übermalung wenige stilistische Kriterien darbieten können. Ein gutes Beispiel von Spinellos Figurenstil, wahrscheinlich aus seinen früheren Jahren, d. h. vor den Arbeiten in Florenz (1387),

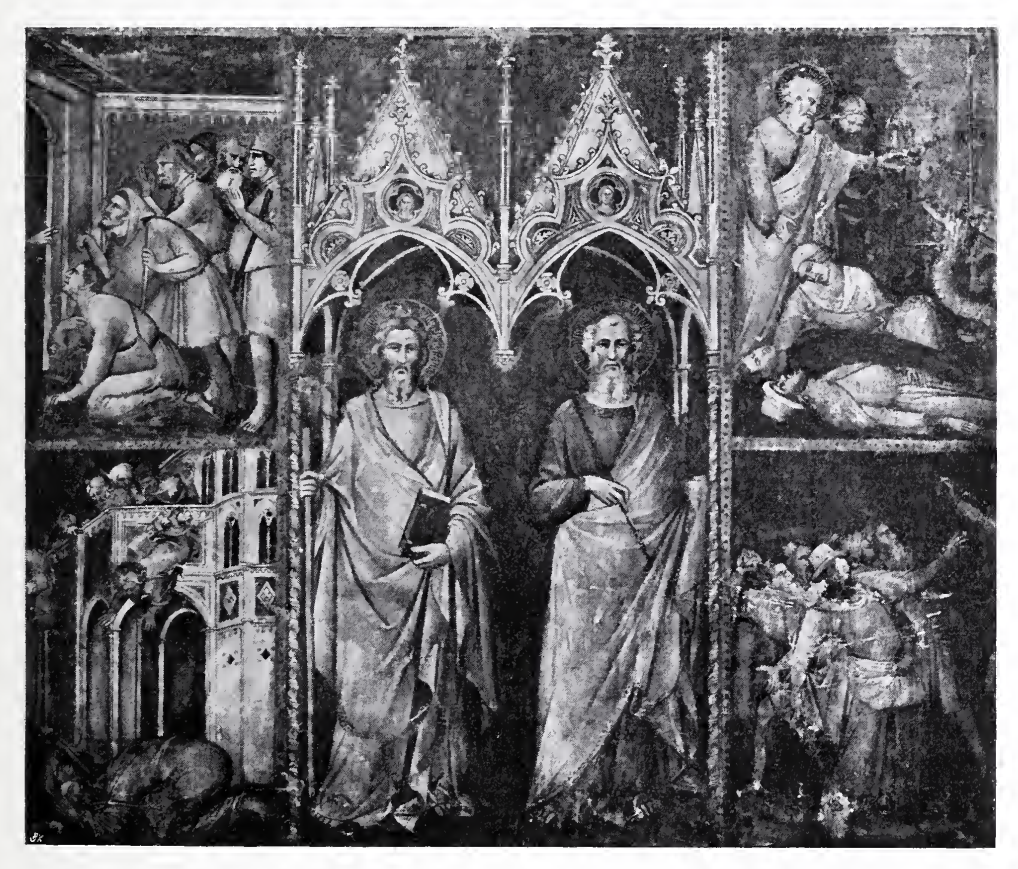


Abb. 4. Spinello Aretino
Jakobus und Philippus
Freskogemälde in S. Domenico in Arezzo

Pisa (1391) und Siena (1401), bietet das Fresko in S. Domenico in Arezzo, wo die Apostel Jakobus und Philippus nebst Szenen aus ihren Legenden dargestellt sind (Abb. 4).

Vergleicht man den stehenden Johannes, der in unserer Zeichnung zu den beiden Jünglingen spricht, mit dem hl. Jakobus (links im Fresko), so ergeben sich nahe Übereinstimmungen besonders in bezug auf die langen, kraftvollen, etwas steifen Figuren, die Manteldrapierung in langen, eckig gebrochenen Falten, die Gesichtstypen und die Hände. Der Hände und der Bewegung wegen sollte man auch den hl. Philippus auf der kleinen Darstellung (rechts oben im Fresko), wo er den Drachen tötet, beachten.

Die knieenden Jünger in der Zeichnung lassen sich am besten mit den Kranken in ähnlichen Stellungen links oben im Fresko vergleichen; dabei fällt uns wieder die Übereinstimmung einiger Gesichter in die Augen. Spinello gibt seinen jungen Männern in den früheren Werken fast immer dasselbe kurze und breite Gesicht mit kräftiger dicker Nase und vorspringendem Kinn.

Die Figuren in der unteren Szene auf demselben Blatte können die schon gemachten Beobachtungen nur bestätigen. Die Gruppe mit dem Tyrannen und den Hofleuten findet ihr besonderes Gegenstück in einer der letzten Kompositionen Spinellos, nämlich in dem Fresko im Palazzo Pubblico in Siena, wo der Kaiser zu den Füßen des Papstes liegt. Die Zuschauer dieser Szene sind ähnlich gruppiert und zeigen auch in einzelnen Stellungen, Typen und Kopfbedeckungen interessante Übereinstimmungen mit den Figuren der Zeichnung (Abb. 5). Aber es ist nicht zu verkennen, daß der Künstler in seinen Sieneser Fresken einen bedeutenden Schritt vorwärts getan hat; er hat in diesen Spätwerken eine psychologische Ausdruckskraft und Mannigfaltigkeit erreicht, die er früher nicht besaß. In dem Fresko, wo die Heimkehr des Papstes dargestellt ist, sieht man auch Architektur und Landschaft derselben Art, wie in der Zeichnung; und wo Spinello sich sonst mit landschaftlichen Hintergründen müht (San Miniato, Antella, Camposanto in Pisa), kehren dieselben dichtbelaubten, klotzigen Bäume und die stark abfallenden Felsen wieder — übrigens Elemente von so allgemeiner Bildung, daß sie nur cum grano salis als stilkritische Stützpunkte verwendet werden dürfen. Dagegen sind die schwerfälligen, ungeschickten Bewegungen der arbeitenden Jünglinge charakteristisch für Spinello, wie es besonders das Studium der S.-Miniato-Fresken lehrt.

Die morphologischen Details kommen natürlich in diesen flüchtigen Federskizzen sehr undeutlich zum Vorschein, doch ist es nicht unmöglich, auch Bestimmungsgründe dieser Art aufzuweisen. Man sehe die kleinen, runden Ohren, die immer sehr niedrig sitzen, und vergleiche dabei besonders den knieenden Jüngling oder den trinkenden Apostel in der Zeichnung mit den Krüppeln oder dem drachentötenden Apostel auf dem Fresko. Die Hände haben uns schon als Beweismaterial gedient; sie sind entweder sehr groß und plump oder so schwach angedeutet, daß sie als Hände fast unerkennbar sind (in den gemalten Werken verschwindet oft die ganze Mittelhand). Spinello bekümmert sich überhaupt wenig um Details; sein Interesse gehört der Erzählung, und dabei ist die deutliche Stellungs- und Gebärdensprache mehr wert, als gut gezeichnete Hände und Ohren.

Haben wir die Vorderseite des Blattes richtig bestimmt, so brauchen wir nicht weiter die Rückseite zu besprechen; die Identität des Meisters steht über allem Zweifel.

Daß wir hier Studien zu einer größeren Freskodekoration vor uns sehen, ist wohl unzweifelhaft; es muß sich um eine Kapelle gehandelt haben, in der die Legende des Evangelisten Johannes dargestellt werden sollte. Die thronende Frau kann natürlich nur als Einzelfigur — vielleicht auf einem Pfeiler — gedacht werden. Vasari erzählt in der lobreichen Vita seines Concittadino von zwei verschiedenen Kapellen, in denen Spinello das Leben des Evangelisten Johannes schilderte. Erstens in Florenz. »lavorò Spinello nella chiesa del Carmine in fresco la cappella di San Jacopo e San Giovanni apostoli« (Vasari I. S. 679), zweitens in Pisa: »dipinse in una cappella in San Francesco, che è la seconda allato alla maggiore molte storie di San Bartolomeo, di Sant' Andrea, di San Jacopo e di San Giovanni apostoli« (Vasari I. S. 691). Diese beiden Kapellen sind längst zerstört worden; es ist also schwer zu sagen, in welcher wir die gezeichneten Kompositionen hätten wiederfinden können; aber wenn die Malereien

in S. Francesco in Pisa, wie Vasari es darstellt, nach den Fresken im Camposanto (1391—1392) ausgeführt waren, so würden wir die Zeichnungen eher in Zusammenhang mit Spinellos Malereien in der Carmine in Florenz stellen, die früher entstanden.

Die zweite unveröffentlichte florentinische Trecentozeichnung aus der Zeichnungssammlung des Louvre ist von viel geringerem Wert. Sie stellt zwei sitzende Apostel, Paulus und einen bartlosen Jüngling, im Dreiviertelprofil gegeneinander gewandt, dar. Diese Figuren sind kaum, wie wir sie hier sitzen sehen, in einem Bilde zu denken, sondern rechts und links von einer Hauptdarstellung, wahrscheinlich zu den Seiten einer Madonna. Die Zeichnung ist mit Pinsel, Bister und weißer Farbe auf grünem Grunde ausgeführt (Abb. 6).



Abb. 5. Spinello Aretino
Figuren aus einem Fresko
im Palazzo Pubblico in Siena

Seine künstlerische Herkunft verrät das Blatt durch die Typen und durch die besonders ungefügen Hände des Jünglings. Solche dummen, müßigen Gesichter mit niedriger Stirn, schmalen Augen, langer, gerader Nase und hervorspringendem Kinn wurden massenhaft in Niccolò di Pietro Gerinis Bottega gemacht. Der alte Niccolò war ein entschlossener Kerl, der sich wenig künstlerische Bedenken machte, wenn es galt, große Mauerflächen oder Leinwände mit Figuren zu überfüllen. Er hat sich einfache Formeln für Typen, Gebärden, Stellungen usw. gemacht, die für seine Gehilfen leicht zu reproduzieren waren; und von diesen Leuten hat er so viele verwendet, daß die Werke, die aus seinem Atelier versandt wurden, oft sehr verschieden aussehen. Was er wirklich selbst gemalt hat, ist unter solchen Umständen nicht sehr leicht zu entscheiden; man möchte aber glauben, daß die mit seinem Namen bezeichneten Werke ihm doch am nächsten stehen, wie z. B. die Fresken mit Motiven aus der St.-Matthäus-Legende in dem großen Kapitelsaal bei S. Francesco in Prato. Diese hat er nämlich nicht nur mit seinem vollen Namen bezeichnet, sondern er hat sogar hinzugefügt, daß die Malereien »con suo colore« gemacht sind. Sie fallen in den Anfang der neunziger Jahre. Zum Vergleich mit unserer Zeichnung verweise ich besonders auf die alten Männer, die um St. Matthäus stehen, in der Szene, wo er die Königstochter vom Aussatz heilt (Photo Alinari: 11498, alte Folge).

Figurenstudien von einem Meister wie Niccolò di Pietro Gerini sind eigentlich eine Überraschung, die den Maler in unserer Achtung etwas erhöht; denn man würde

ja kaum voraussetzen, daß ein solcher Engroslieferant sich mit Kleinigkeiten, wie Vorstudien und Zeichnungen, beschäftigt hat. Jedenfalls haben wir aber noch eine zweite Zeichnung von ihm gefunden.



Abb. 6. Niccolò di Pietro Gerini
Zwei Apostel, Pinselzeichnung
Louvre

Es ist eine größere Kompositionsstudie, die unter Bicci di Lorenzos Namen in der Zeichnungssammlung der Uffizien ausgestellt ist (Rahmen 3, Nr. 58). Christus thront in einer Mandorla, von Seraphim umgeben, und überreicht dem vor ihm knieenden Petrus die himmlischen Schlüssel. Unterhalb, nach der rechten Seite, ist noch der andere Apostelfürst knieend dargestellt. Die Zeichnung war ursprünglich mit Pinsel, Bister und weißer Farbe auf grünem Grunde ausgeführt, aber ist nunmehr in den



Abb. 7. Pietro di Domenico
Madonna, Heilige und Stifter
Federzeichnung. Albertina

Konturen und den Falten mit Feder nachgezogen, wodurch die Figuren sehr steif geworden sind, und ihr schon von Anfang an ziemlich beschränkter künstlerischer Reiz noch abgeschwächt worden ist.

Die letzte hier abgebildete Zeichnung hat einen viel höheren künstlerischen Wert und ist wahrscheinlich etwa 20 Jahre später, als die Gerini-Zeichnungen, entstanden. Sie gehört der Albertina-Sammlung, wo sie seit alters her der sienesischen Schule zugeschrieben wurde (Abb. 7). Niemand dürfte auch bezweifeln, daß der Meister dieser Zeichnung in naher Beziehung zur sienesischen Kunst am Anfang des XV. Jahrhunderts gestanden hat; wir glauben ihn jedoch, als einen Nachfolger Lorenzo Monacos, zu der florentinischen Schule zählen zu dürfen.

Diese Federstudien zeigen nämlich auffallende Berührungspunkte mit den Bildern eines Malers, dessen Namen wir bis vor kurzer Zeit nicht kannten, aber von dem wir eine ganze Reihe Bilder früher beschrieben haben (s. »Arte« Anno VII, fasc. IX—X und »Lorenzo Monaco«). Wegen der Lebhaftigkeit des Bambino bei seinen Madonnen haben wir ihn einstweilen »il Maestro del bambino vispo« genannt; aber diese beschreibende Bezeichnung kann jetzt gegen seinen wirklichen Namen, den wir auf einem Bilde im Privatbesitz in Neapel gefunden haben, ausgetauscht werden. Er zeichnet sich: Pietro di Domenico da Montepulciano.

Dieser Meister war ohne Zweifel einer der begabtesten unter denen, die während der zwei ersten Dezennien des Quattrocento in Florenz unter Lorenzo Monacos Einfluß arbeiteten; aber er hat sein Pfund etwas nachlässig verwaltet. Seine Arbeiten sind qualitativ ungleich, die früheren von einer hinreißenden Eleganz und Schönheit in der Liniensprache (s. die Madonnen bei Professor G. Voß in Berlin und bei Marchese Bartolini in Florenz), die späteren oft manieriert (s. die Himmelfahrt Mariä in Stia, Casentino, und das Triptychon in der Galleria Doria). Die immer sehr langgezogenen und strukturlosen Figuren werden schließlich fast bogenartig geschweift.

Die Zeichnung, die eine stehende Madonna und einen knieenden Stifter nebst einer stehenden Heiligen zeigt, darf unter seine besten Sachen gezählt werden. Der Manierismus in der Figurenzeichnung ist noch nicht unheimlich geworden; diese langen, stehenden, gotisch geschweiften Frauen haben eine gewisse Grazie und durch die lebhafte Gegenbewegung des Kindes bekommt die hochgewachsene Madonna ein statuarisches Gleichgewicht, das uns an plastische Werke aus Nino Pisanos Schule erinnert. Die Manteldrapierung ist bei diesen Figuren etwas weniger reich und fließend, als in den meisten gemalten Bildern dieses Meisters; man könnte sogar beim ersten Anblick wegen dieser größeren Einfachheit in der Faltengebung Zweifel gegen die vorgeschlagene Bestimmung fühlen. Andere sehr ausgesprochene Charakteristika haben unsere Zweifel doch beseitigt.

Wir finden in dieser Zeichnung erstens ein Hauptcharakteristikum dieses Meisters wieder: das Kind. Ein solcher zappelnder Knabe, der sich so geschmeidig herumdreht und auf dem Arm der Mutter balanciert, kommt überhaupt um diese Zeit nur bei dem genannten Meister vor. Man vergleiche dieses Bambino mit seinem Bruder auf dem Bilde der Uffizien, das in dem zitierten Artikel in »Arte« reproduziert wurde (Photo Alinari: 989).

Aus demselben Bilde können wir auch die charakteristischen Typen und Hände dieses Meisters lernen. Immer dasselbe lange Gesicht mit gerader Nase und kleinem Munde, die Hände sind stets dünn mit sehr langen Fingern (besonders bemerkt man den tief ansetzenden, gleich dünnen Daumen), aber von sehr verschiedener Größe (vgl. z. B. die Hände in dem Bilde bei Professor Voß in Berlin, das auch in unserem

Buche »Lorenzo Monaco« abgebildet ist, Tafel LIV). Auf der Zeichnung sind die Hände ungemein klein geraten.

Besonders wertvoll scheint uns, daß wir in dem gemalten Œuvre dieses Meisters ein Gegenstück zu dem knieenden Stifter der Zeichnung haben. In dem schönen Flügelbilde, das aus dem Berliner Museumsdepot nach Bonn (Berliner Katalog Nr. 1123: »Lorenzo Monaco«) überführt wurde, sehen wir nämlich einen knieenden Geistlichen, von S. Lorenzo beschützt, der viel Ähnlichkeit mit dem Stifter in der Zeichnung aufweist, obwohl eine Identifikation kaum möglich ist. Doch würde ich es nicht als ausgeschlossen betrachten, daß die Zeichnung eine Vorstudie zu dem Bilde ist; denn weder das gezeichnete, noch das gemalte Porträt ist, unserer Vermutung nach, nach dem Leben gemacht. Bei Phantasieporträten wäre ein Schwanken des Künstlers sehr verständlich, vielleicht sogar unter dem Einfluß von Ratgebern. Ich verweise auf die Vermutung, die ich schon früher ausgesprochen habe (s. »Arte« l. cit.), daß nämlich das Flügelbild in Bonn von dem Altarwerk herstamme, welches 1422 von den Erben des Kardinals Pietro Corsini laut seines testamentarischen Willens für die Cappella S. Lorenzo des Florentiner Doms bestellt wurde. Die Bestellung wurde einem Camaldulenserbruder, dessen Namen wir nicht kennen, übergeben; wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß dieser der Camaldulenserbruder Don Lorenzo Monaco selbst war; jedenfalls muß es ein Meister aus seiner Umgebung gewesen sein, und aller Wahrscheinlichkeit nach war auch Pietro di Domenico da Montepulciano ein Camaldulensermönch. Wenn unsere Vermutung richtig ist, so dürfen wir in der Zeichnung eine Andeutung von dem Aussehen der Madonna des Mittelbildes in dem Corsinischen Altarwerk der Cappella S. Lorenzo erblicken. Daß jedenfalls bedeutende Veränderungen vorgenommen wurden, zeigt der Flügel in Bonn, wo der Kardinal nach der linken Seite überführt ist und ganz im Vordergrunde kniet. Auf die künstlerische Persönlichkeit dieses neuentdeckten Malers werden wir nächstens zurückkommen.

Eine kleine Federzeichnung in den Uffizien schließt sich dem zuletzt beschriebenen Blatte sehr nahe an und soll darum hier nicht unerwähnt bleiben. Sie ist ohne Künstlernamen (im Rahmen 4 unter der Nr. 19) ausgestellt und zeigt zwei Studien des hl. Hieronymus, der an seinem Lesepulte sitzt; die obere Figur ist jedoch halb abgeschnitten. Die Zeichnung weist keine so sorgfältige, saubere Ausführung, wie die Figuren von Pietro di Domenico, auf, aber einen gewissen Schwung und eine größere Entschlossenheit in der Linienführung. Es ist ganz deutlich, daß hier ein Maler von männlicherem und leidenschaftlicherem Gemüte tätig gewesen ist, als der Camaldulenser, aber einer, der seinen Stil unter ähnlichen Einflüssen, wie Pietro di Domenico, ausgebildet hat. Von den florentinischen Malern aus Lorenzo Monacos Kreise kann nach unserer Ansicht nur einer in Frage kommen, nämlich Giovanni dal Ponte. Ein Vergleich mit seiner bekannten Petrus-Predella in den Uffizien bestätigt auch diese Bestimmung, die wir bei dem Mangel jeder Abbildung hier nicht im einzelnen begründen können.

Von früheren Florentiner Zeichnungen gibt es sonst in den Uffizien nur die von uns in anderem Zusammenhange dem Lorenzo Monaco zugeschriebenen Federstudien und eine ganze Serie Figurenzeichnungen von Parri Spinelli: Rahmen 7, Nr. 24, 31, 32, 34, 37, 60; Rahmen 8, Nr. 25; Rahmen 9, Nr. 26, 33, 35; Rahmen 10, Nr. 36, 38.

ZWEI NEUERWORBENE RELIEFS DES LUCA DELLA ROBBIA IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

Künstlerische Beobachtung und künstlerische Technik stehen in unmittelbarer Wechselbeziehung. Eine Verfeinerung des Sehens hat stets eine Differenzierung und eine Bereicherung der Darstellungsmittel im Gefolge. Andrerseits haben die Versuche in einer neuen Technik fast immer zu verfeinerter Beobachtung angeregt.

So auch im Beginn des Quattrocento. Neue Ideale drängten damals nach Verbildlichung, und die führenden Künstler setzten ihre beste Kraft daran, Neubeobachtetes — bis dahin Nichtgesehenes — darzustellen. Das mußte auf die Technik unmittelbar einwirken. Das Flachrelief in Marmor ward zu raffiniertem Stacciato ausgebildet, und das »quadro di bronzo« erhielt eine merkwürdig bildartige Form. Terrakotta, Stuck und Cartapesta gewannen für die Bildnerei ungeahnte Bedeutung. Die künstlerische Auffassung war weltlicher geworden, solcher Gesinnung entsprach die Vorliebe für nichtmonumentale Stoffe, die eine rasche — ja zum Teil skizzenhafte — Ausführung gestatten. Das bevorzugte Material ward bald der gebrannte und glasierte Ton. Mit ihm ist der Name Luca della Robbia für alle Zeit verknüpft. Er ist wahrscheinlich schon ein angesehener Steinplastiker gewesen, als er jahrelange Arbeit daransetzte, die farbige Zinnglasur der Tonplastik nutzbar zu machen. Die Versuche, das neue Material zu meistern, aber regten ihn zu intimerem Formstudium an als große Aufträge in Marmor und Bronze.

Eine Vorbereitung seiner Kunst erkannte man längst in den bemalten Tonreliefs, die früher sämtlich »Pellegrinimeister« hießen, in Wahrheit aber von einer Reihe sehr verschiedenartiger Künstler stammen. Einige von ihnen sind erst unter Lucas Einfluß, statt vor ihm, entstanden, und der Meister der Pellegrinikapelle in Verona war unseres Erachtens eher ein Zugewanderter als geborener Florentiner. Keines seiner größeren Werke befindet sich in Florenz oder stammt daher. Der Aufbau seines Altars in Modena (Dom) schließt sich so eng an den Marmoraltar der Massegne in S. Francesco in Bologna an, daß sein längerer Aufenthalt dort zum mindesten wahrscheinlich ist. Auch der lombardische Dombaumeister Alberto di Arnoldo hatte etwa fünfzig Jahre früher den Florentinern durch seine genrehafte Auffassung der Madonna neue Anregung geboten. Ähnliches darf vom Pellegrinimeister angenommen werden. Neben ihm waren bekannte und anonyme Florentiner als Tonplastiker tätig. Wir wissen es von Dello Delli, besitzen Werke dieser Art von Donatello, und aus der Fülle anonymer Werke kann eine kleine Zahl dem Kreis Ghibertis hypothetisch zugewiesen werden. Die Madonnen dieser Gruppe erkennt man an der rundlichen Kopfform mit zierlichen, fast spitz behandelten Einzelformen, einem Typus, der ähnlich an der ersten Baptisteriumstür und



LUCA DELLA ROBBIA

MADONNA MIT ENGELN, LÜNETTE IN GLASIERTEM TON

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

15

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



noch ausgesprochener am Zenobiusschreine vorkommt, ferner durch eine bestimmte Kurvenlinie am flatternden Schleiertuch. Könnte nicht Luca dem Kreis Ghibertis, von dessen Einfluß er nie ganz frei geworden, auch für seine Tonmadonnen Anregung verdanken?

Die Ausbildung der Glasurtechnik ist in ihren einzelnen Phasen noch immer nicht bekannt. Man hat Lucas Studienjahren das kleine Tonrelief der Erschaffung Evas zugewiesen, das als Geschenk des Principe Corsini ins Florentiner Dommuseum kam. Die farblose, zum Teil mißlungene Zinnglasur läßt die antikisierenden Körper, die großartige Draperie und ihre feinen Einzelformen deutlich erkennen. Sie haben meines Erachtens nichts von Lucas Stil. Das Werk gehört vielmehr dem anonymen Meister der drei Sündenfallreliefs in London[1]) an, obwohl jene qualitativ etwas tiefer stehen. Ein Tonrelief des Berliner Museums rückt an seine Stelle.[2]) Die Madonna in Halbfigur, leicht nach rechts gewandt, mit dem Nachklang gotischer Schwingung in Körper und Draperie und echtem Lucatypus. Das Kind derb und kräftig, sehr groß im Verhältnis zur Mutter; es sitzt in ihren Armen und berührt scherzend ihr Kinn. Sehr intim ist die kindliche Geste gesehen. Der Hintergrund ist hellsteingrau, die Figuren sind naturalistisch bemalt. Merkwürdig glatt wirkt der blaue Mantel und das rote Kleid, und an mehreren Stellen erkennt man blanken, weißen Grund. Das Relief besitzt unter der deckenden Farbe eine zum Teil verdorbene, weiße Zinnglasur. Auch am Hintergrund sind Reste solcher vorhanden. Sollte die weiße Glasur der Haltbarkeit des Tons zuliebe für das ganze Relief gleich von Anfang an nur als Untergrund für Malerei geplant gewesen sein? Die Kenntnis dieses einen Reliefs scheint nicht ausreichend zur Bejahung dieser Hypothese, und die folgenden Darlegungen sprechen eher dagegen. Die Harmonie der Komposition und der jugendliche Typ der Mutter lassen eine Datierung nicht vor den vierziger Jahren zu. Doch ist das Werk auf jeden Fall ein interessanter Beitrag zur Genesis der Robbiakunst.

In dasselbe Kapitel gehört das Tabernakel von Peretola. Die Fülle verschiedener Materiale: Marmor, Bronze, glasierter Ton und die reiche Farbigkeit überraschen an dem verhältnismäßig kleinen Werk.[3]) Auch Donatellos Prachtaltar in Padua besaß neben Bronze und verschiedenfarbigem Marmor Schmuckteile aus glasierter Terrakotta.[4]) Ja, an einem Relief ebenda, an der Grablegung Christi, sind verschiedene Stoffe dicht nebeneinander verwandt: als Schmuck des Sarkophags sind drei bunte Marmorplatten eingelegt; die schmalen Streifen und kleinen Kreisteile des Randes hingegen sind buntglasierter Ton. (Von der Bemalung und Vergoldung an Figuren und Hintergrund ist wenig erhalten.) Somit ist die — hier partielle — farbige Glasierung an Tonskulptur schon vor 1450 an Werken erwiesen, die fern von der Robbiawerkstatt entstanden. Immerhin — die Verwendung blauer Glasur als Hintergrund vor marmornem Flachrelief ist eine Besonderheit des Tabernakels von Peretola. — Sie entstand in Nachahmung trecentistischer Kunst.

---

[1]) Viktoria-und-Albert-Museum Nr. 7613. Abbildung bei Bode-Bruckmann: Renaissanceskulptur Toskanas Taf. 27 c.

[2]) Das Relief Nr. 115 b, h. 0,41 m, br. 0,32 m, kam 1905 als Geschenk ans Kaiser Friedrich-Museum; s. die Abbildung am Schluß des Textes.

[3]) Vgl. die farbige Abbildung bei Schubring: Luca della Robbia und seine Familie S. 30.

[4]) Antonio dicto Moschatelo bochalaro wird im Mai 1447 für certi fioroni (plastische Rosetten) bezahlt, außerdem am 23. Juni 1449 für »quareti (quadrelli in terra cotta dipinti e verniciati)« und »liste« (streifenartige Platten) für die Altarstufen. — Gloria, Donatello Fiorentino e le sue Opere mirabili, ecc. in Padova. S. 13.

An Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele stehen die figürlichen Marmorreliefs vor farbig emailliertem oder goldgemustertem Grund. An dem großen Relief der Gürtelspende ist der Hintergrund reich gemustert, bei den kleineren Feldern dagegen einfarbig emailliert. Ähnlich ist es auch bei Giovanni und Betto di Francescos Hauptwerk, dem Hochaltar des Domes von Arezzo. So unschön der Aufbau als Ganzes, so grob manches Formdetail ist, die reiche Polychromie verleiht dem Werk ein prunkvoll heiteres Aussehen. Neben dem weißen Marmor verwendeten sie bei den Ornamenten schwarzen, roten und grünen Stein und viel blauen Glasfluß am Reliefgrund. Bei den Rankenornamenten ist der emaillierte Grund abwechselnd braun und grün. (Ganz ähnlich hat Luca della Robbia am Kreuzigungsaltar von Impruneta weißen Akanthus abwechselnd vor braunen, blauen und grünen Grund gesetzt.) Es ist sehr wahrscheinlich, daß Lucas erste Versuche um farbige Glasur nichts anderes erstrebten als eine Nachahmung dieser mittelalterlichen Kunst, von welcher ja weitere Beispiele in Florenz leicht nachzuweisen sind. Der Beweis liegt im Tabernakel von Peretola. Erst im Verlauf dieser Experimente kam er meines Erachtens darauf, auch selbständige Tonskulpturen farbig zu glasieren. Wahrscheinlich begann er mit kleinen Stücken, und unter diesen kann sich das oben besprochene Madonnenrelief befunden haben.

Mit dem Jahre 1443 beginnen dann die sicher datierten größeren Glasuren. Auf die Lünetten des Florentiner Domes folgt 1449 die für S. Domenico in Urbino. Im gleichen Jahrzehnt sind wahrscheinlich die Madonnenlünetten von S. Pierino und aus der Via dell' Agnolo (heute beide im Bargello) entstanden. In diesem Zusammenhang ist die imposante Lünette zu nennen, die im letzten Jahr für Berlin erworben wurde.[1])

Die Madonna eine reife Frau mit breiten Schultern und vollem, fast cinquecentistischem Typus, das Kind, sehr ähnlich dem von S. Pierino, sitzt segnend auf ihrem linken Arm; der Mantel und das ungegürtete Gewand sind schlicht, doch großzügig drapiert, ebenso der Schleier, der in vornehmer Einfachheit auf die Schultern herabfällt, eine Anordnung, die bei Luca mehr als einmal vorkommt. Zu seiten zwei adorierende Engel in Halbfigur, im Typus den jugendlichen Sängern von der Cantoria, zum Teil auch den Engeln der Domtür, verwandt. Die Figuren stehen einheitlich weiß vor blauem Grund. Augensterne und Brauen sind dunkelviolett eingezeichnet. Von der einstigen Vergoldung sind nennenswerte Reste nicht mehr vorhanden.

Von den drei Madonnenlünetten scheint uns die von Urbino am nächsten stilverwandt. Dort ist die Madonna ähnlich junonisch gebildet. Auch dort fehlt die glasierte Umrahmung und der Wolkensockel, der Lucas Halbfiguren sonst oft als Abschluß dient.

Das Berliner Museum ist reich an charakteristischer Robbiakunst. Hier sei nur an Lucas Madonnen mit dem Apfel und aus Casa Frescobaldi erinnert, an Andreas Altar von Varramista und an Giovannis Pietà. Als Beispiele von Außendekoration dienen drei Lünetten: Lucas so reizvolle — doch unglasierte — aus Casa Alessandri; Andreas Madonna mit halbfigurigen Engeln und die Verkündigung aus seiner Werkstatt. Die neuerworbene Madonna überragt an äußerer Größe alle drei; an künstlerischen Qualitäten ist sie ihnen gleich. Sie bedeutet eine höchst dankenswerte Bereicherung für Berlin.

Die künstlerische Entwicklung Luca della Robbias ist nicht leicht zu zeichnen. Donatellos Werdegang wird durch die zunehmende Intensität der Beobachtung, durch

[1]) Nr. 115C, H. 0,83, Br. 1,54; sie stammt aus englischem Kunsthandel; s. die Lichtdrucktafel.

die wachsende Unbefangenheit des künstlerischen Sehens bestimmt. Ghiberti, dessen Frühwerke eine Fülle naturalistischer Details enthalten, macht der konventionell schönen Linie in späteren Jahren immer stärkere Konzessionen. Luca hat von beiden Meistern gelernt. In frühen Werken läßt sich starke Beeinflussung, ein Schwanken zwischen den zwei so verschiedenen Stilen — mitunter in einem Relief — erkennen. Erst in späteren Jahren ward er einseitiger, d. h. stärker er selbst; manches donatelleske Formproblem, das den Jüngling interessierte, hat der Fünfzigjährige abgelehnt, sowie die stärksten Nachklänge gotischen Stils. Er hatte in einer weich harmonischen, höchst intimen Formensprache sein künstlerisches Ideal gefunden.



Luca della Robbia
Madonnenrelief in glasiertem und bemaltem Ton
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

ISAIA DA PISAS PLASTISCHE WERKE IN ROM

VON FRITZ BURGER

Schon vor beinahe 25 Jahren hat Müntz[1]) darüber Klage geführt, daß nur so wenige Werke dieses für seine Zeit so bedeutenden Künstlers bekannt geworden sind. Die Forschung hat seither diese Lücke in unseren Kenntnissen nicht auszufüllen vermocht, trotzdem für unseren Helden Jakob Burckhardts Worte, daß man gewisse Dinge in der Kunstgeschichte nicht suchen, sondern nur finden könne, nicht gilt; denn es ist nicht sonderlich schwer, an der Hand der urkundlich beglaubigten Werke seine übrigen Schöpfungen auf römischem Boden zu bestimmen und sich so ein ungefähres Bild von dem künstlerischen Werte dieses Bildhauers zu machen, dessentwegen ein zeitgenössischer Dichter den Pegasus besteigt, um ihn in einem Poem »ad immortalitatem Isaiae Pisani marmorum caelatoris« zu verherrlichen.[2]) Wenn es sich hierbei auch erweisen sollte, daß Porcellio Pandoni in löblichem Eifer über das Ziel etwas hinausgeschossen hat, so ist doch eine schärfere Umschreibung des Künstlers nicht ohne Wert, da sie eine sichere und reinlichere Scheidung seiner Hand von der seiner Mitarbeiter und ihm verwandten Arbeitsgenossen ermöglicht. Solche Untersuchungen können bei einzelnen größeren Werken, wie dem Triumphbogen des Alfonso, den der Meister urkundlich mit dekorieren half, eine nicht unwichtige Handhabe für weitere Studien bilden.

Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen sei ein Relief, das die Forschung bis heute fast gänzlich übergangen hat (Abb. 1).[3]) Es befindet sich in den Grotten des Vatikans und zeigt in sehr hohem Relief die thronende Madonna mit Kind, zur Seite die stehenden Apostel Petrus und Paulus, zu Füßen die knieenden Figuren eines Papstes und eines Kardinals. Die Inschrift darüber berichtet uns, daß unter Urban VIII. dieses Relief aus der von Gaetano Orsini gestifteten Kapelle im Jahre 1623 hierher über-

[1]) Histoire de l'Art pendant la Renaissance 1889, I, S. 274.

[2]) Pisa illustrata de Morrone f. II, S. 456ff. und Dissertationi della Accademia romana d' Archeologia 1821, II, S. 115, 132, und Müntz, Les arts à la cour des papes I, S. 255. Auch Filarete erwähnt Isaia in einem um 1464 geschriebenen Brief an Francesco Sforza. Siehe Gaye, Carteggio I, S. 20. Isaias Vater vermutet Müntz in jenem Philippos Johannis de Pisis »sculptor marmorum«, der 1431 als am vatikanischen Palast tätig urkundlich genannt wird, und identifiziert ihn mit jenem Pippus, der nach dem Gedichte Porcellios Isaias Vater gewesen ist.

[3]) Erwähnt bei Dufresne, Les cryptes vaticanes, Paris 1902, S. 107; Litta, Famiglie celebre Taf. V; Orsini, Dionysius, Crypt. Vatic., Rom 1773, Taf. LXXII, Fig. 111 und S. 178; Torrigi, Crypt. Vatic. S. 393.



Abb. 1. Isaia da Pisa
Grabrelief des Latino Orsini
Rom, Grotten des Vatikans

tragen sei. Torrigi hat nun in seinen »Sacre Grotte Vaticane« die Behauptung aufgestellt, daß in dem knieenden Papst Nikolaus III. und in dem Kardinal Giovanni Gaetano Orsini dargestellt sei. Diese Notiz hat Litta in seinen »Famiglie celebre« übernommen, obwohl doch eine selbst nur oberflächliche Stilkritik das Resultat ergeben mußte, daß dieses Relief nicht im XIV., sondern in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden ist trotz mancher trecentistischer Reminiszenzen in der Komposition. Hierher gehört vor allem die isokephale Anordnung der sitzenden und stehenden Figuren sowie

die starke proportionale Differenzierung der knieenden Stifterfiguren gegenüber den Gestalten der Heiligen. Auch die kleinen, den Thron umflatternden Engelsgestalten, auf deren Spiel und Gesang das leicht geneigte Haupt der Madonna zu hören scheint, erinnern in manchem noch an Andrea Pisanos Kunstweise. Anders die drei großen Gestalten! Die kleinliche, manierierte Faltung des Gewandes, die Art seiner nicht ungeschickten Drapierung verrät das Studium jener wenig erfreulichen Spätlinge antik-römischer Kunst, ganz ähnlich wie die Gestalten Filaretes, die die berühmten Pforten



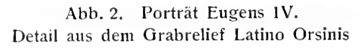


Abb. 2. Porträt Eugens IV.
Detail aus dem Grabrelief Latino Orsinis



Abb. 3. Porträt Latino Orsinis
Detail aus seinem Grabrelief

zu St. Peter schmücken. Auch dort gewahrt man jene eigentümlich stilisierte Gewandung der Gestalten mit dem gutmütigen, manchmal griesgrämigen Zug im Gesicht. Allein bei näherer Betrachtung machen sich doch zu große Verschiedenheiten bemerkbar, als daß man in den beiden Werken ein und dieselbe Hand vermuten könnte. Zunächst sind die Figuren im Gegensatz zu Filaretes flächenhafter Behandlung viel stärker gerundet, ja, es scheint, daß dem Meister die Wiedergabe des Kubischen besonders am Herzen gelegen ist, da stellenweise, wie in den Köpfen, das Relief in die Freiplastik übergeht. Daneben sind auch Verschiedenheiten im Detail zu bemerken, so bei der Madonna der auffällig lange Unterarm und der dünne lange Hals, die weichere, in ihrem Wurfe besser durchdachte Gewandung, der längliche Kopftypus, die etwas

hervorquellenden oberen Augenlider, nicht zuletzt die etwas weichliche, lahme Haltung, die der Madonna zwar ganz gut, dem plumpen Apostel aber herzlich schlecht zu Gesicht steht. Auch entbehren diese des stark realistischen Zuges, wie sie für die Apostel Filaretes an der genannten Tür charakteristisch sind. Der zu lebhafte Wechsel von Licht und Schatten in der Gewandung versucht die Leblosigkeit und anatomischen Schwächen der nur wenig sichtbaren Körper zu verdecken.

Abgesehen nun von der Verwandtschaft mit Filaretes im Jahre 1439 begonnenen Dekoration der Pforten von St. Peter ist die Datierung des Werkes von Wichtigkeit, da wir nicht nur in der Form, sondern auch in der Auffassung der Typen hier augenscheinlich einen der frühesten Vertreter jener für den größeren Teil der römischen Quattrocentoplastik charakteristischen Art vor uns haben, und es wäre die Frage aufzuwerfen, ob hier der Ausgangspunkt dieser Kunstweise zu suchen ist. Der Versuch, die Entstehungszeit des Reliefs zu fixieren, hat natürlich von den beiden knieenden Gestalten auszugehen. Die rechte (Abb. 2) ist durch die Tiara als Papst, die andere (Abb. 3) durch den Hut als Kardinal gekennzeichnet. An der Tatsache, daß das Relief in der Privatkapelle der Orsini sich einstmals befunden hat, ist auf Grund der Inschrift nicht zu zweifeln, und wir müssen also in dem einen oder beiden knieenden Stifterfiguren einen Orsini erblicken, da sonst die Errichtung des Reliefs in dieser Kapelle sinnlos wäre. Da im XV. Jahrhundert kein Orsini die Tiara getragen hat, kommt dieser Name für die Gestalt des Papstes nicht weiter in Betracht und bleibt auf die Kardinalsfigur beschränkt. Neben der Bestimmung von dessen Vornamen haben wir zugleich nach Gründen zu suchen, die einen Papst in der ersten Hälfte des Quattrocento veranlaßten, hier in der Familienkapelle der Orsini ein Relief zu Ehren eines Orsinischen Kardinals zu stiften. Denn es liegt nahe, daß der Papst als Fremder in der Familienkapelle hier nur als Stifter und nicht »honoris causa« erscheint. Wir hätten demnach in dem Kardinal eine hier verewigte Persönlichkeit, somit in dem Ganzen den Rest eines *Grabaltars* zu erblicken, der auf *Kosten eines Papstes* wohl aus Dankbarkeit jenem Orsini gestiftet worden wäre. Die Zahl der Orsini, denen die päpstlichen Herrscher zu Dank verpflichtet waren, ist zwar gerade in der ersten Hälfte des Jahrhunderts groß, doch die Bestimmung der Kardinalsfigur auf Grund der uns bekannten geschichtlichen Daten nicht allzu schwer. Denn die Verdienste dieser Kardinäle aus dem Hause Orsini waren bis auf einen einzigen eben nicht größer als die der Kardinäle aus andern berühmten



Abb. 4. Porträt Eugens IV.
aus seinem Grabmal in San Salvatore in Lauro
Rom

Familien, und geben keinen genügenden Grund, um die Annahme einer päpstlichen Stiftung in der Familienkapelle zu rechtfertigen. Anders aber liegt die Sache bei *Latino Orsini.* Schon unter Nikolaus V. hat sich dieser als Humanist weit berühmte Kardinal um den päpstlichen Stuhl verdient gemacht. Im Jahre 1438 schenkte er der Peterskirche seine ungeheuer reiche und wertvolle Bibliothek.[1]) Ein Jahr darauf, 1439, als der Eindruck dieser edelmütigen Schenkung noch frisch in aller Erinnerung war, starb der Kardinal. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß der regierende Papst, Eugen IV., durch Stiftung eines Grabmals oder Altars der Dankbarkeit der Kirche einen sichtbaren Ausdruck verliehen hat, und sogleich erklärt sich uns diese seltsame Darstellung eines knieenden Papstes und eines Kardinals auf ein und demselben Relief, erklärt sich die Darstellung des Papstes in der Familienkapelle der Orsini. Es bliebe uns nur noch übrig, diese Vermutung durch Identifizierung des Porträts entsprechend zu erhärten. Allein wer einmal genötigt war, vergleichende Porträtstudien im Quattrocento zu machen, weiß, auf welch schwanken Boden man sich hier stellt, wenn man Porträtähnlichkeit zu einer Beweisführung heranzieht. Man braucht nur die Porträts des Alfonso am Triumphbogen in Neapel unter sich und mit Pisanelloschen Münzen zu vergleichen, um zu sehen, welch weiten Spielraum hier sich die Kunst in der Nachahmung der Natur noch gestatten durfte. Dies müssen wir uns vor Augen halten bei einem Vergleich des vorliegenden Papstporträts mit den Zügen, die uns in dem Grabmal des Papstes überliefert sind.

Geht man sämtliche Papstporträte von Nikolaus V. bis Pius II. durch und vergleicht sie mit unserer Figur, so wird man jedenfalls mit keinem derselben eine Verwandtschaft finden als mit dem Eugens IV. (Abb. 4).

Die kleine, ein wenig aufgestülpte Nase, das runde, leicht zurückspringende Kinn, die fetten Backen sind beiden Köpfen gemeinsame Eigentümlichkeiten, die mit einiger Sicherheit das Porträt Eugens IV. an dem Relief erkennen lassen und damit die oben geschilderte Geschichte seiner Entstehung bestätigen.

Läßt sich somit *Zeit und Art der Entstehung* mit einiger Sicherheit fixieren, so bleibt nur noch die Frage nach dem Künstler übrig. Hatten wir schon gefunden, daß trotz gewisser Verwandtschaften Filarete hier nicht in Betracht kommen kann, so wurden wir zugleich auch auf die letzten Trecentowerke *Pisanischer Kunst* gewiesen. Dies sowohl wie die Tatsache, daß Eugen IV. als Stifter erscheint, legt den Gedanken nahe, ob wir hier nicht die Hand des neben Paolo Romano und Filarete damals bedeutendsten Meisters in Rom, der ja auch das Grabmal des Papstes 8 Jahre später geschaffen hat,[2]) erblicken sollen. An sich ist es schwer verständlich, daß ein bis dahin gänzlich unbekannter Meister zur Schöpfung eines Papstgrabmals berufen worden sei. Sollte sich jedoch erweisen, daß vorliegendes Relief von Isaia gemeißelt ist, so würde sich die Erteilung jenes ehrenvollen Auftrages an ihn sofort erklären, um so mehr, als er dann das Porträt des Papstes schon bei dessen Lebzeiten ausgeführt hätte.

[1]) Über Latino Orsini s. Pastor, Geschichte der Päpste 1886, I, S. 207. Er war der erste, der Gedanken, die später der Sixtinischen Kapelle zugrunde gelegt wurden, in Malereien verwirklichen ließ, indem er seine Privatgemächer mit Sibyllendarstellungen, die auf Christus hinweisen, ausmalen ließ (Epistol. Poggii lib. XL, ep. 41, ed. Tonelli, S. 158). Seine Bibliothek bestand aus einer Reihe wichtiger griechischer und römischer Klassiker, worunter neben 12 Komödien des Plautus auch deutsche Handschriften sich befanden. Die Schenkung wurde möglicherweise durch ein Spottgedicht Poggios, worin dieser ihm Geiz vorwarf, veranlaßt.

[2]) Über das Grabmal siehe Müntz, op. cit. S. 574 und 374, sowie des Verfassers Geschichte des florentinischen Grabmals S. 229, Abb. 127.



Abb. 5. Isaia da Pisa
Grabmal Eugens IV.
Rom, San Salvatore in Lauro

Zunächst zeigt die über dem Toten angebrachte Madonna in der kleinlichen Gewandfaltung, der Armhaltung und den verkümmerten Schultern nahe Verwandtschaft mit unserm Relief. Insbesondere ist der Wurf des Gewandes am rechten Arm bei beiden Madonnen identisch. Doch ist der Kopftypus der Madonna am Grabmal trotz der charakteristischen harten Behandlung der Kinnlade etwas ältlicher. Das Kind zeigt in beiden Werken sehr hoch sitzende, auffallend fette Brüste. Auch an der Grabfigur sind dieselben Eigentümlichkeiten bemerkbar wie an den Gestalten der Heiligen auf unserm Relief: eine starke plastische Rundung und eine regelmäßig ge-



Abb. 6. Isaia da Pisa
Relief vom Andreastabernakel
Rom, Grotten des Vatikans

faltete Gewandung, die einen plumpen, steifen Körper umhüllt. Die technische Behandlung des Marmors ist in beiden Fällen die gleiche. Ähnliches gilt für die beiden wenig erfreulichen Figuren, die den rechten Pfeiler des Grabmals schmücken. Die Art, wie das überlange Gewand am Boden sich faltet und sich über die Füße legt, erinnert auch an unser Relief. Doch ist das Grabmal ein wenig günstiges Vergleichsobjekt, da der figürliche Teil so verschiedene Qualitäten aufweist,[1]) daß man von den charakte-

[1]) Ich halte es nicht für unmöglich, daß hier noch eine andere Hand mit tätig war; auch Müntz spricht von den beiden Engeln zur Seite der Madonna: »les seules figures véritablement élégantes de ce monument«. Vielleicht haben wir in ihnen Frühwerke Paolo Romanos zu erblicken. Über die stilistischen Eigentümlichkeiten der Figuren in den Nischen der linken Pfeiler siehe folgendes!



Abb. 7. Paolo Romano
Relief vom Andreastabernakel
Rom, Grotten des Vatikans

ristischen Stileigentümlichkeiten nur ein sehr verschwommenes Bild erhält. Anders verhält sich dies bei einem zweiten urkundlich beglaubigten Werk des Meisters, dem von Pius II. gestifteten Andreastabernakel,[1]) Denkmal eines merkwürdigen kirchenpolitischen Aktes.[2]) Paläologus, der entthronte Despot von Morea, war vom Sultan vertrieben worden und suchte an den Stufen des päpstlichen Thrones Schutz und Hilfe. Um sich das Herz des Papstes gewogen zu machen, brachte er neben andern köstlichen Kleinodien auch das Haupt des Apostels Andreas aus Paträ mit, das der Papst zunächst in die feste Burg von Narni niederlegen ließ. Erst drei Jahre nach der Übergabe scheint sich Pius II. entschlossen zu haben, dem Haupte eine würdige Stätte an geheiligtem Ort zu bereiten, indem er ein marmornes Tabernakel errichten ließ, das zu dauerndem Gedächtnis die Reliquie in sich schließen sollte. Leider müssen wir heute die wenigen Reste in den Grotten des Vatikans suchen, wo sie in dem Rundgang der Grotte vecchie in die Wand eingemauert sind. Am 29. August 1464 werden in den päpstlichen Rechnungsbüchern Paolo Romano und Isaia da Pisa als an jenem Werke tätig genannt[3]) und wird deshalb dessen Errichtung in dasselbe Jahr zu setzen sein. Die in den Grotten erhaltenen Reste bestehen aus drei Stücken, die alle das von zwei Engeln getragene Haupt des Andreas darstellen; eins bekrönt eine größere Platte, auf der zwei Engel dem Kreuze huldigen.

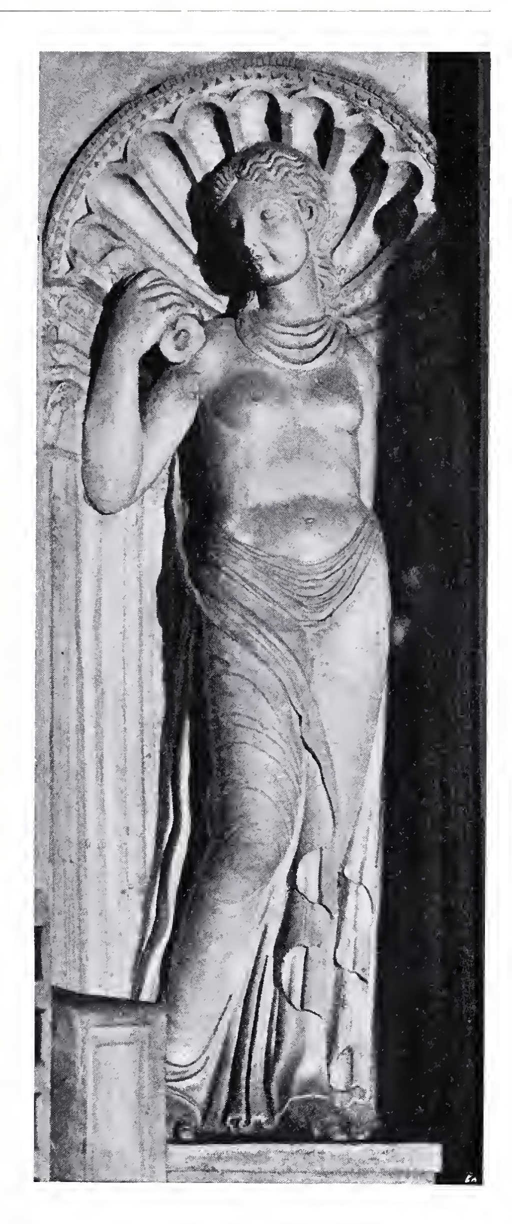
Es hält nicht schwer, an dem einen (Abb. 6) die Hand Isaia da Pisas festzustellen. Die beiden erstgenannten Stücke (Abb. 7) zeichnen sich durch Feinheit und Sauberkeit der Arbeit aus und weisen in der den antiken Sarkophagfiguren abgelauschten Gewandung mit den weiten Ärmeln, die sich in schönem Bogen um die nackte Schulter schwingen, den feinen, durchsichtigen untern Gewandteilen, in eleganten Linien sich rückwärts bauschend, die nächste Verwandtschaft mit dem wappenhaltenden bezeichneten Engel Paolo Romanos im Giebel des Hauptportals von S. Giacomo degli Spagnuoli auf. Somit bleibt für Isaia nur noch das dritte der genannten Reliefs (Abb. 6), dessen Stil mit dem des Orsinireliefs, von dem unsere Betrachtungen ausgegangen sind, so nahe verwandt ist, daß man an der Urheberschaft Isaias nicht zweifeln kann. Schon die Gewandfaltung ist so offenbar dieselbe, daß ein Blick auf die beigegebenen Abbildungen weitere Erörterungen überflüssig macht. Dasselbe gilt für die Köpfe der Engel, dieselbe Neigung des länglich geformten Kopfes, den schmalen, hohen Hals, die charakteristisch gespaltene Unterlippe, die Grübchen im Kinn, das leicht hervorquellende obere Augenlid und die Scheitelung des Haares, wie wir dies an dem Kopf der Madonna gewahrt haben. Wie die Engel, so läßt vor allem *das Haupt des Andreas* trotz der nicht unglücklichen Stilisierung der Formen einen lebhafteren, kräftigeren Ausdruck erkennen als die Figuren des zweifellos früher entstandenen Reliefs. Nur das sehr hohe Relief ist dasselbe geblieben. Die Vorliebe für Stilisierung hat hier in strenger Symmetrie den Gestalten einen ornamentalen Charakter verliehen, und sie mögen in Verbindung mit der Architektur sicher besser gewirkt haben als die zwar feinen, aber schwächlichen Gestalten Paolo Romanos, deren wirre Linien sich nur mühsam dem gegebenen Rund anpassen. Es wohnt in den harten, archaisierenden Formen Isaias eine herbe Frische, die den Werken Paolos trotz der überlegenen Meisterschaft abgeht.

[1]) Müntz, Les arts à la cour des papes I, S. 257. Nach Vasari ist das Tabernakel dem Varrone und Nikolaus von Florenz zuzuschreiben, dagegen sprechen die päpstlichen Rechnungsbücher, Müntz, a. a. O. I, S. 249, Anm. 2, eine Rekonstruktion bei Grimaldi.

[2]) Pastor, op. cit. S. 215.

[3]) Isaia empfängt 50 Goldgulden »per residuo et complemento laborerii manifacturae tabernaculi sancti Andreae siti in dicta basilica«. Müntz, Les arts à la cour des papes I, S. 257.





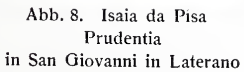


Abb. 8. Isaia da Pisa
Prudentia
in San Giovanni in Laterano

Abb. 9. Isaia da Pisa
Temperantia
in San Giovanni in Laterano

Verlassen wir das Dunkel der Grotten, um nach weiteren Werken unseres Meisters Umschau zu halten, so sind hier in erster Linie zwei in Nischen stehende Statuen in San Giovanni in Laterano zu nennen, Allegorien der Prudentia und Temperantia darstellend.

Erstere (Abb. 8) erinnert in der Faltung des Gewandes ebenso sehr an die Grabfigur Eugens IV. als auch an das Andreasrelief. Dazu weist der Kopf bis ins einzelne

genau jene bereits geschilderten charakteristischen Eigentümlichkeiten der Kunst Isaias auf. Interessanter ist die Figur der Temperantia (Abb. 9), zu der die sogenannte »Venus genetrix« das Vorbild abgegeben hat. Der Kopftypus ist auch hier derselbe, nur die Gewandung versucht in feinen Falten sich enger an den Körper zu schmiegen und dessen Formen leicht zu modellieren. In der unfreiwilligen Schüchternheit und Befangenheit, der naiven Art, in der die Antike nachgeahmt wird, ist die Figur ein Werk von eigenem Reiz, trotz ihres verhältnismäßig geringen künstlerischen Wertes. Die beiden Gestalten haben mit der Inschrifttafel des im XVI. Jahrhundert gestorbenen Kardinals von Aquileja darunter nichts zu tun. Die Quellen schweigen sich leider aus. Dagegen zeigen die über dem Chiavesgrabmal Filaretes ebendort stehenden Figuren der Justitia und Fortitudo durchaus den Stil unseres Helden, so daß man *eine Kollaboration Isaias und Filaretes* annehmen muß und der Gedanke naheliegt, in jenen Tugenden Reste dieses Grabmals zu erkennen. Die damit auftauchende Frage nach dem künstlerischen Verhältnis beider Meister ist nach dem heutigen Stande der Forschung nicht zu beantworten. Jedenfalls hat Filarete, der schon 1432 das Bronzeportal zum Allerheiligsten der Christenheit im Auftrag erhielt, hier entschieden den Vorrang. (Vielleicht gebührt ihm auch die Palme, die für das Jahrhundert vorbildliche Grabmalsform geschaffen zu haben, an die dann Isaia anknüpft.) Auf Grund unserer Ergebnisse läßt sich Isaia noch eine kleine, heute gleichfalls in den Grotten des Vatikans (Kapelle Prägnantium) befindliche Madonna (Abb. 10) zuschreiben, die in ihrer Jugendlichkeit und freundlichen Anmut ein Gegenstand besonderer Verehrung der gläubigen Pilger geworden ist. In dem sinnigen, weichen Ausdruck steht das



Abb. 10. Isaia da Pisa
Madonna del Praegnantium
Rom, Grotten des Vatikans

Bildchen den vorhin betrachteten allegorischen Gestalten am nächsten. Zwar fehlen hier die feinen, kleinlichen Falten, und der Mantel umhüllt in breiter, einfacher Drapierung den Körper, aber der Kopf der Madonna mit jener leichten Neigung, der Scheitelung des Haares, der charakteristischen Behandlung des Mundes, dem langen Hals, die breiten, kurzen Hände, die plumpen Füße, nicht zum wenigsten die nach unten in leichtem Bogen etwas spitz zulaufende Gewandung, erinnert so sehr an die bisher betrachteten Werke Isaias, daß an dessen Urheberschaft hier nicht zu zweifeln ist. Schwieriger ist die Frage nach der *Datierung* des Bildwerks, da uns hierfür nur stilistische Vergleiche Aufschluß geben können. Die gedrungeneren Proportionen, die große Befangenheit der Gestalt, die Faltung des Gewandes scheint es



Abb. 11. Isaia da Pisa
Grabmal der hl. Monika
Rom, Sant' Agostino

mir nicht unwahrscheinlich zu machen, daß wir hier vielleicht eines der ältesten Werke Isaias auf römischem Boden vor uns haben, in dem er sich mehr an die älteren Formen pisanischer Kunst als an die Antike anschließt. Doch ist auch die Gewandfaltung in dem zwischen 1450 und 1463 entstandenen Grabmal der heiligen Monika, dessen Grabfigur heute als einziger Rest in Sant' Agostino sich befindet, unserm Relief verwandt. Die Figur [1])

[1]) Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance I, S. 574, hatte die Entstehung dieses Werkes mit Rücksicht auf die im Jahre 1479 stattgefundene Restauration in dieses Jahr gesetzt; v. Fabriczy, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. 20 S. 22 A. 3 hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß diese Tatsache keine Schlüsse auf die Entstehung des Werkes zuläßt, da dieses bereits von Porcellio in seinem Gedicht gerühmt wird, indem er gleichzeitig von dem Triumphbogen des Alfonso als noch nicht fertig spricht, und wir somit die Errichtung dieses Grabmonumentes erheblich viel früher ansetzen müssen, da Porcellio die Arbeiten Isaias am Tabernakel Pius' II. nicht erwähnt, d. h. jedenfalls vor 1463.



Abb. 12. Isaia da Pisa (?)
hl. Markus, San Giovanni in Laterano

ist in Form und Ausdruck recht eintönig und langweilig, nur in dem Antlitz ist durch eine mehr zeichnerische Wiedergabe der ältlichen Züge der Versuch einer realistischen Behandlung des Gesichtes gemacht (Abb. 11). Gleichfalls von seiner Hand scheint die in einer Nische stehende Statue des Evangelisten Markus zu sein (Abb. 12). Abgesehen von der ganzen Haltung, ist vor allem die Technik der Gewandung den bisher betrachteten Werken sehr nahe verwandt. Man braucht nur jene übereinander sich legenden feinen Falten am rechten Unterarm mit denen, die in ganz ähnlicher Weise über das Knie der Madonna am Orsinirelief fallen, zu vergleichen, um sich der stilistischen Analogien bewußt zu werden. Der zu lange Oberkörper, die kurzen Füße sind Eigentümlichkeiten, die sich besonders augenfällig auch an den Nischenfiguren rechts am Grabmal Eugens IV. (Abb. 5) finden. Sehr bezeichnend sind die in der Bewegung erstarrten Arme, wie wir sie namentlich an dem Relief des Arco in Neapel finden werden.[1]) Auch das Gesicht mit dem vorgeschobenen Kinn, den ausgebildeten Backenknochen, der kurzen Nase, den scharf ausgeprägten Backenfalten und den dünnen, leicht geöffneten Lippen, die Zeichnung der Augen sind alles Eigentümlichkeiten, die wir in den früheren Werken fanden! Das gilt auch von der Neigung zum Stilisieren, die sich in der

[1]) Abb. 4. Man vergleiche den Arm des vor dem Löwen links schreitenden Kriegers sowie den auf den Schild des Alfonso gestützten Arm.

Haarbehandlung und der Zeichnung des Löwen geltend macht. Ungewöhnlich ist allein die Kürze des Gewandes. Doch spricht auch für die triviale Realistik und bäuerliche Gutmütigkeit des Gesichtes Isaias Autorschaft.[1]) — Isaia gehört auch ein *Relief in der Kapelle Sixtus V. in S. M. Maggiore,* das zeitlich wohl ebenso wie stilistisch dem Andreastabernakelrelief sehr nahe steht: eine zierliche Vase, aus der in eleganten Linien trefflich stilisiertes Akanthuslaub wächst, ist von zwei beflügelten Engeln mit bloßen Armen flankiert, die mit ihren zarten wehenden Gewändern, dem träumerischen Schauen der Antike in Form und Ausdruck näher kommen als irgendein Werk des Jahrhunderts.

Von den sonstigen, Isaia nahestehenden Werken ist nur noch das *Grabmal Fra Angelicos* in Santa Maria sopra Minerva zu nennen (gest. 1555, Abb. 13). Es müßte unmittelbar vor der Übersiedelung Isaias nach Rom entstanden sein. Das Gesicht, namentlich mit Rücksicht auf den Mund und das Kinn, sowie die tiefliegenden Augen und die hier besonders kurze Nase zeigt die stärksten Analogien zum Kopf der hl. Monika (Abb. 11). Freilich ist die Gewandung noch härter und lebloser als dort. Ganz an Isaia erinnern jedoch die Engel in den Zwickeln des Bogens sowie die Architektur.[2])

Durch diese Zusammenfassung der Werke unseres Meisters und die hierdurch mögliche schärfere Umgrenzung seiner Kunstart erfährt die Forschung, die bisher das rechte der beiden innern Laibungsreliefs am Arco des Alfonso zu Neapel dem Isaia zugeschrieben hat, eine erfreuliche Bestätigung (Abb. 14).[3])

Wir begegnen hier einer bis ins einzelne genauen Übereinstimmung der Kopftypen mit unsern bisher betrachteten Werken. Wir bemerken die in der Mitte gespaltene, ein wenig hängende Unterlippe, die leicht aufgezogene Oberlippe, die charakteristischen Mundwinkel, die dem Gesicht ein leichtes Lächeln verleihen, die ovalen Augen mit dem tief eingegrabenen Augenstern, die stark betonten Backenknochen und das Grübchen im spitzen Kinn, kurz, alle die Eigentümlichkeiten, die wir bei den übrigen Werken Isaias fanden, so daß trotz des Mangels weiterer Anhaltspunkte das Relief von unserm Meister in Anspruch genommen werden muß. Allerdings muß dadurch die bisherige Annahme, daß Paolo Romano an diesem Relief

[1]) Steinmann, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. S. 216 ff., vermutet in dieser Statue einen Rest des 1493 gestifteten Periesaltars Bregno's; allein dieser müßte dann aus der Figur des Markus, Laurentius und S. Giovanni, nicht aber wie Steinmann glaubt, Markus Laurentius und Lukas bestanden haben; der letztere bildet vielmehr mit dem hl. Simplician eine besondere Gruppe, die merkwürdigerweise den Figuren des linken Pfeilers am Grabdenkmal Eugens IV. (vielleicht später bei Neuaufstellung ergänzt?) verwandt ist. Dagegen sind die Beziehungen der drei erstgenannten Heiligen zur unteren Figur am rechten Pfeiler des Grabmals unleugbar.

[2]) Hic iacet vene(tis) picto(r) fr. io de flo. ordis p̄dicato 1414
non mihi sit laudi quod eram velut alter apelles
sed quod lucra tuis omnia christe dabam
altera nam terris opera extant altera caelo
urbs me Joannem flos tulit etruriae
MCCCCLV.

[3]) Siehe v. Fabriczy, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. 20, S. 22 u. 137. Die Verse Porcellios auf dieses Werk lauten:

Testis et Eugenii mirabilis urna sepulcri
Testis et Alfonsi regius arcus est
Ille triumphata virtute et fortibus armis
Parthenope toto legit ab orbe vivum.



Abb. 13. Isaia da Pisa
Grabmal des Fra Angelico
Rom, Santa Maria sopra Minerva

gleichzeitig mit Isaia tätig gewesen sei, als irrig bezeichnet werden, da jeder einzelne Kopf so sehr die eben geschilderten Eigentümlichkeiten aufweist, daß an einen andern Künstler nicht zu denken ist, und man somit die Hand des urkundlich am Triumphbogen mittätigen Meisters anderswo zu suchen hat, dem nachzugehen jedoch hier nicht unsere Aufgabe ist. Die hier bemerkbare Frische und Lebendigkeit deutet auf eine Wandlung in der Kunst des Meisters, die, wie wir sahen, auch in dem wenige Jahre darauf entstandenen Ciborium noch zu bemerken ist. Allein dieser Wandlung im Ausdruck steht eine »Konstanz« in der Form gegenüber. In dieser Hinsicht ist Isaia in den 25 Jahren von 1438 bis 1463 stets derselbe geblieben, dieselbe Vorliebe für Stilisierung hat ihm sowohl bei der Wiedergabe der Gewandung als auch bei der Bildung des menschlichen Antlitzes stets den Meißel geführt. Das Alter wird hierin schwerlich etwas geändert haben. Deshalb sei hier zum Schlusse auf ein Werk hingewiesen, das uns wie der Abschluß dieses Künstlerlebens erscheint und wie kaum ein anderes dieser Zeit auf eine alternde, aber doch von dem Neuen berührten Künstlernatur hinweist, dem *hl. Marcus über dem Portal von S. Marco in Rom.* Man hat diese Figur dem Filarete zuzuschreiben versucht.[1]) Allein Filarete ist in der Stilisierung nie so weit gegangen, wie wir dies bei Isaia da Pisa oder gar in vorliegendem Werke gewahren. Die Stilisierung des Barthaares ruft die Erinnerung an das Haupt des Andreas in den Grotten wach, auch zeigen Mundwinkel und Lippen eine auffallende Verwandtschaft mit den bisher betrachteten Werken unseres Meisters; auch die Gewandfaltung ist dem Orsinirelief in technischer wie formaler Hinsicht verwandt. Dazu ist das Kräuseln der auf den Boden auffallenden, überlangen Gewandung

[1]) Cicerone 466 d, wohl erst Anfang der siebziger Jahre unter Paul II. entstanden.

vielmehr eine Eigentümlichkeit Isaias als Filaretes, an dessen Kunstweise auch die kurzen, plumpen Hände, der große, oben spitz zulaufende Kopf und die untersetzte Figur gemahnen. Ebenso erinnert die gutmütige, sinnige Art, in der sich hier der Apostel präsentiert, wieder an jenes frühe Werk Isaias, von dem wir ausgegangen sind. Porcellio's Verse scheinen übrigens die Zuschreibung des Orsinireliefs an Isaia zu bestätigen, denn sie passen gut auf die Madonna mit Kind und *Engeln* (sic!), die er rühmt:

Quid loquar aut mirer divina miracula christi
Lilia quem circumfrondea serta tegunt.
In quibus est vivens pueri ridentis imago
Sculptaque sunt veris plurima spiritibus?
Sed magis atque magis stupeo moveorque
Quem finxit faciem, virgo pudica tuam proboque
Hic natum et matrem videas, licet ora moventer.

Die künstlerischen Ideale hatten sich also im Alter nicht gewandelt, nur ist die frische Kraft, die seine Werke in den fünfziger Jahren trotz der Stilisierung erträglich, ja manchmal auch erfreulich machte, geschwunden, und das Alter hat sich mit dem Meißel zugleich in den Marmor gedrängt. Im Grunde genommen hat Isaia nichts anderes getan als seine bedeutenderen florentinischen Kollegen Mino da Fiesole, Antonio Pollaiuolo u. a. auch, nur daß er, statt von dem belebenden Odem florentinischer Kunst umgeben, der selbst in deren schlechtesten Werken sich fühlbar macht, in der muffigen Atmosphäre der frühen römischen Quattrocentokunst erzogen, die unerfreulichen Reste einer sterbenden Kunst sich zum Vorbild genommen hat. Sein künstlerisches Prinzip, hier bis zur Absurdität getrieben, war zwar »modern«, aber es fehlte der frische Sinn kecker Originalität, zu der er sich nur einmal im Triumphbogen des Alfonso aufzuschwingen vermochte, ebenso sehr als ein Sinn für monumentale Linien und Schönheit, den er in den allegorischen Gestalten von San Giovanni zu bekunden versuchte. Er hat den Quattrocentisten wie den Römer zu *spielen* gestrebt, und im *Wollen*, zuweilen auch im Fühlen, nicht aber im Können ist er der Phidias *für die erste Hälfte* des römischen Quattrocento geworden.

In Werken wie jener Temperantia oder dem Relief in S. M. Maggiore hat er wie kein zweiter im Quattrocento auf römischem Boden den Geist der Antike geahnt und nachgefühlt. Mit Rücksicht hierauf ist Porcellios Lob nicht unberechtigt und begreiflich. Vergessen wir nicht, daß er mit Filarete die erste Sprosse bildete zur Stufenleiter, die in den Himmel römischer Hochrenaissance, ein Wegweiser, der aus der Wüste ins Land der Verheißung führte!

Daß eine Einwirkung auf die Kunst des Quattrocento von den Werken des Meißels Isaias ausgegangen ist, unterliegt keinem Zweifel. Sie ist aber keinesfalls von der Bedeutung gewesen, wie die Form des für Eugen IV. errichteten Grabmals, die dem Jahrhundert zum Muster gedient hat und wie wir sahen, wahrscheinlich von Filarete geprägt wurde. *Paolo Romano* scheint mir der Erbe der Kunst Isaias gewesen zu sein. Das zeigt ein Vergleich seiner Apostelstatuen in S. Peter mit dem Relief des Arco in Neapel. Recht lehrreich ist auch eine Gegenüberstellung von Paolos Büste Pius' II. in den Appartamenti Borgia mit Form und Technik in Isaias Relief. Paolo hat das *Triviale der Kunst Isaias ins Pathetische gekehrt.* Das war sein Verdienst und ein Zeichen der in Rom neuanbrechenden künstlerischen Ära. Beide Meister sind typische Vertreter der römischen Kunst, Isaia für die erste, Paolo für die zweite Hälfte des

Quattrocento. Aufs innigste verwandt, manifestieren sich in ihnen doch die beiden großen Gegensätze der römischen Quattrocentokunst.

Daß mit diesen Untersuchungen die Betrachtung etwa noch vorhandener oder untergegangener Werke Isaias nicht erschöpft ist, liegt auf der Hand. Porcellio berichtet uns in seinem Gedichte auch noch von einer *Reiterstatue* des Nero und der Poppäa. Die neue Forschung nimmt eine Kollaboration Isaias und Donatellos an dem in Pisa gearbeiteten Brancaccigrabmal an. Der Stil seiner römischen Werke spricht nicht eben für diese Hypothese. Jedenfalls kann sich die doch mindestens 40jährige Tätigkeit des Meisters in den behandelten wenigen Werken unmöglich erschöpft haben. — Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, das eine oder andere vergessene Werk des Meisters wieder ans Licht zu bringen.



Abb. 14. Isaia da Pisa
Detail aus dem Relief des Triumphbogens Alfonsos I.
Neapel

EINE VERKÜNDIGUNG BOTTICELLIS IN DER SAMMLUNG HULDSCHINSKY ZU BERLIN

VON WILHELM BODE

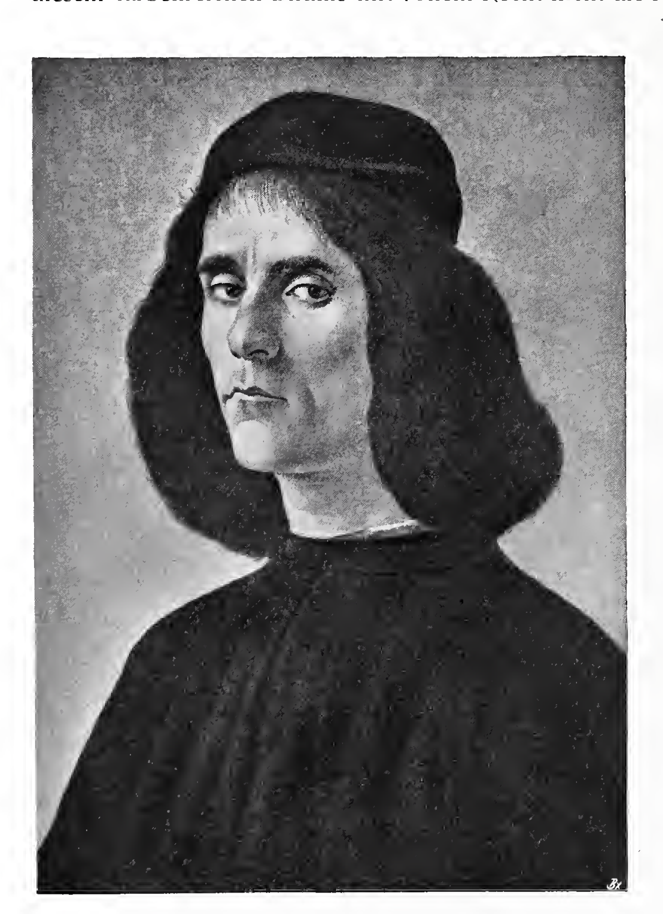
Berlin war seit der Begründung des Museums berühmt durch die Zahl und die Güte seiner Gemälde von Sandro Botticelli. Die Königliche Gemäldegalerie rühmte sich damals schon, sechs Werke Botticellis in ihrem Besitz zu haben, darunter drei Altarwerke; auch die Sammlung des Grafen Raczynski besaß ein großes gleichwertiges Altarbild. Durch fast ein halbes Jahrhundert hatte sich in diesem Besitzstande nichts geändert; seither sind für Berlins Sammlungen aber wieder nahezu ebensoviel Bilder erworben, die auf den Namen Botticellis Anspruch erheben. Vor den Kritikern aus der Schule Morellis, die jetzt für die altitalienische Schule für die allein maßgebenden sich halten, haben diese Gemälde freilich keine Gnade gefunden: nur eins, und zwar ein wenig bedeutender weiblicher Idealkopf, der 1875 in Florenz für die Königliche Galerie erworben wurde, herkömmlich als das Bildnis der schönen Simonetta bezeichnet, hat durch Morelli ein Lasciapassare bekommen; über alle übrigen hat noch Morelli selbst oder haben seine Scholaren das Kreuz geschlagen.

Eins dieser Bilder, gleichfalls wenig hervorragend und offenbar nicht unmittelbar nach dem Leben gemalt: das Bildnis des jungen Giuliano de' Medici, kam 1878 aus dem Palazzo Strozzi in den Besitz der Galerie. Noch Morelli hat es für eine »Kopie des Originals« in seinem eigenen Besitz erklärt, eines Bildes, in dem der blühende, zu seiner Zeit wegen seiner Schönheit berühmte Jüngling, der erst fünfundzwanzig Jahre zählte, als er vor dem Altar des Doms meuchlings erstochen wurde, wie ein mißmutiger Roué in den Fünfzigern erscheint![1]) In neuester Zeit hat die Galerie noch aus der Sammlung Raczynski (wenn auch nur als dauernde Leihgabe) das Tondo der Madonna umgeben von acht anbetenden Engeln hinzubekommen, in dem alle Welt eins der schönsten früheren Werke Botticellis bewundert, das man aber —

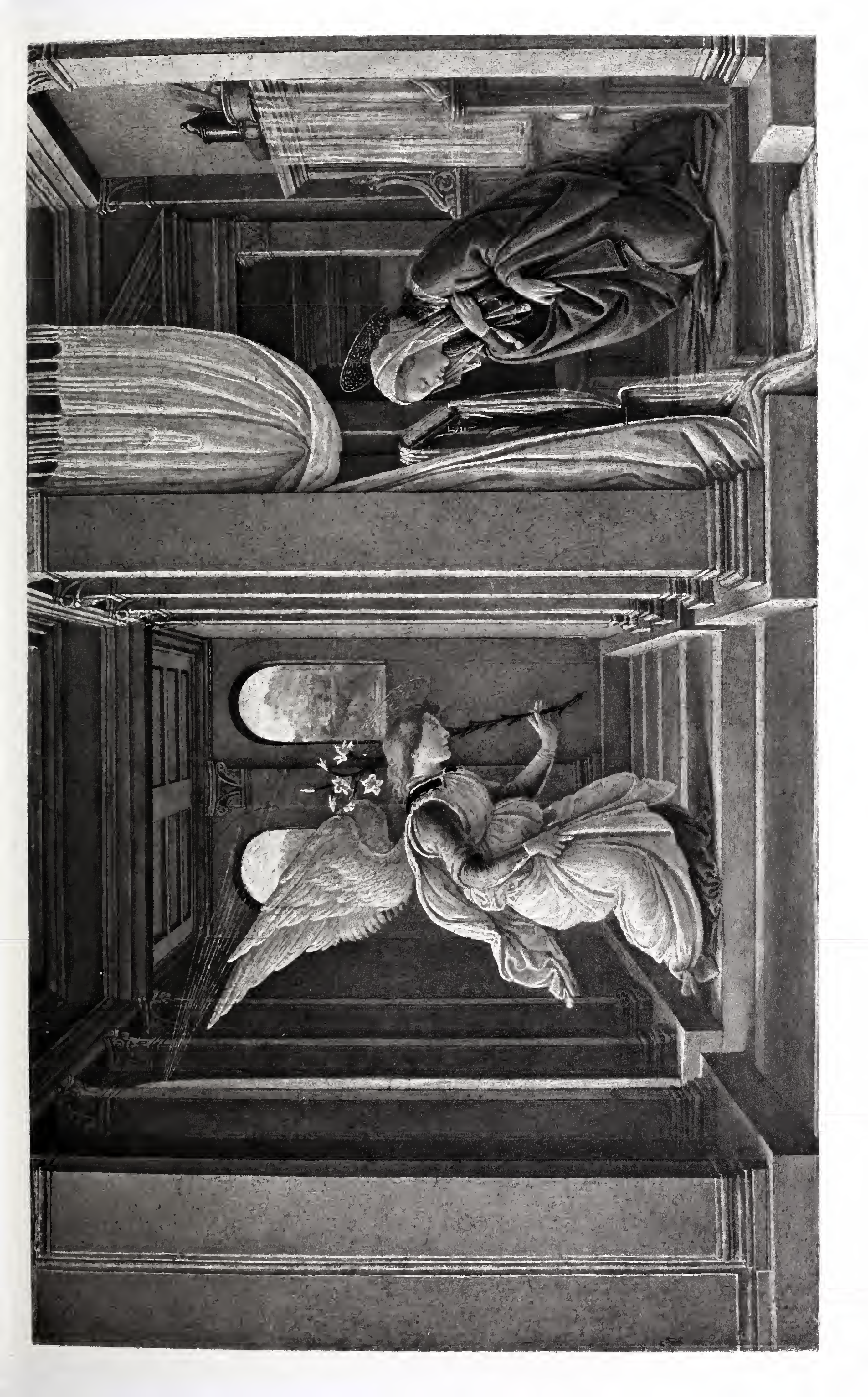
[1]) Die lebensvolle große Medaille des Niccolò Sforzore, deren einziges bekanntes Exemplar das Berliner Kabinett besitzt, stimmt mit dem Berliner Bilde fast genau überein. Daß aber auch sie erst nach dem Tode Giulianos entstanden sein kann, beweist die Gestalt der »Nemesis« auf der Rückseite. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß für diese Medaille und für ein gleiches Profilrelief in Marmor im Kaiser Friedrich-Museum, wie für Botticellis Profilbild ebenda, Zeichnungen Sandros benutzt wurden, die entstanden, als dieser seine Anbetung der Könige mit den Bildnissen der Mediceer für Lorenzo malte. Denn hier erscheint Giuliano sowohl wie Lorenzo noch ganz jung. Lorenzo, der infolge seines schweren Gichtleidens sehr früh alterte, sieht hier eher wie ein Jüngling von zwanzig Jahren als wie ein Mann im dreißigsten Lebensjahre aus. Schon danach muß das Bild Anfang der siebziger Jahre und nicht erst nach 1478 entstanden sein, wie gewöhnlich angenommen wird.

wie ich höre — von »maßgebendster« Seite nur als ein Werk des »amico di Sandro« gelten lassen will.

Für eine Privatsammlung in Berlin wurde vor etwa zwanzig Jahren unter Sandros Namen das Jünglingsporträt der Sammlung Hainauer erworben, welches sich bis dahin unter diesem Namen in der Galerie Frizzoni in Bergamo befand. Die Kritik hat in diesem farbenreichen Bildnis mit vollem Recht nicht die Art des Sandro, sondern die des Ghirlandajo erkannt; doch nicht die Hand Domenicos, sondern die eines seiner Brüder. In neuester Zeit sind fast gleichzeitig zwei andere dem Sandro zugeschriebene Gemälde in Berliner Besitz gelangt, beide aus dem Kunsthandel. Das ausdrucksvolle Bildnis eines ernstblickenden Mannes mit dichter Perücke vor hellblauem Grunde, das sich bis vor kurzem in der Galerie Leuchtenberg in St. Petersburg befand, ist von Dr. Eduard Simon erworben, und die »Verkündigung«, bekannt aus der Galerie Barberini in Rom, ist in die Sammlung Oskar Huldschinsky übergegangen. Jenes Bildnis, das durch seine packende Wirkung seit seinem Auftauchen im Kunsthandel zu München vor mehr als achtzig Jahren stets besondere Bewunderung gefunden hat, mochte es nun, wie anfangs in der Sammlung Leuchtenberg, dem Masaccio oder, nach Waagens Bestimmung, dem Filippino oder — wie jetzt — dem Sandro zugeschrieben werden, zeigt sich eng verwandt mit mehreren ähnlichen Jünglingsporträten, die gleichfalls meist auf hellem bläulichen Grunde gemalt sind und bei denen der Dargestellte, in Zweidrittel-Ansicht, mit scharfem Seitenblick zum Bilde hinausschaut. Der Louvre, das Kaiser Friedrich-Museum, die Galerie Liechtenstein besitzen solche Bildnisse, denen die Frauenbilder im Viktoria-und-Albert-Museum (Legat Jonides) und bei Mrs. Alfred Seymour in London nahe stehen. Die Zuschreibung dieser vornehmen Bildnisse an Botticelli will die moderne Hyperkritik nicht mehr gelten lassen; zumeist werden sie jenem famosen »amico di Sandro« zugeschoben, der allmählich neben allerlei verschiedenartigen geringen Arbeiten ein Œuvre der herrlichsten Werke der Florentiner



Sandro Botticelli
Männliches Bildnis
Sammlung Eduard Simon, Berlin





Kunst auf sich vereinigt, während das in den Uffizien bewahrte Selbstbildnis eines Medailleurs, der auch als Maler dilettierte, als eigenste Arbeit Sandros uns eingeredet wird. Da Ferdinand Laban bei der Veröffentlichung einer trefflichen Heliogravüre des Simonschen Bildnisses in der »Zeitschrift für bildende Kunst« für die Autorschaft Botticellis mit warmen Worten eingetreten ist, kann ich für dieses Bildnis auf seinen Aufsatz verweisen. Dagegen erscheint es mir Pflicht, hier durch eine würdige Nachbildung die allgemeine Aufmerksamkeit auf das zweite jetzt nach Berlin gekommene Bild Botticellis, auf die »Verkündigung« in der Sammlung Huldschinsky, zu lenken.

Das kleine Bild, das nicht viel größer ist als unsere Heliogravüre, ist trotz seiner langen Aufstellung in einer berühmten römischen Galerie von der Kritik nur flüchtig gestreift worden, obenein in ungünstiger Weise. Morelli erledigt es mit der Bemerkung, daß es »gewiß nur ein schwaches Erzeugnis der Schule« sei, und imputiert dabei Crowe und Cavalcaselle, daß sie es dem Marco Zoppo zugewiesen hätten. Das ist ihm seither nachgebetet worden. Cavalcaselle war ein so eminenter Bilderkenner und gründlicher Forscher, daß ihm selbst sein ärgster Feind einen solchen kolossalen Blunder nicht hätte zutrauen sollen. Hätte Morelli hier aber nicht, wie so oft, bloß flüchtig und mit der Absicht, Irrtümer aufzumutzen und die »Beeinflussungstheorie« der Verfasser lächerlich zu machen, in das Buch von Crowe und Cavalcaselle hineingeblickt, so würde er gesehen haben, daß die Verfasser gar nicht von diesem Bilde, sondern von einem der beiden verhältnismäßig großen Architekturstücke mit zahlreichen kleinen Figuren sprechen, die damals im Palazzo Barberini als Werke Botticellis galten, während sie in der Tat einen Künstler unter dem Einflusse von Squarcione und Piero della Francesca verraten (nach A. Venturi von Fra Carnevale). Morellis abfälliges Urteil ist auf seine Schule übergegangen, die das Bild wieder dem »amico« zuschreibt, und das hat zur Folge gehabt, daß es, trotz der Bewunderung aller Sammler, im Handel lange unverkauft blieb, bis es in Herrn Huldschinsky einen Liebhaber fand, der nicht nach dem Namen, sondern nach dem Kunstwert fragt, dem es gleichgültig ist, ob Sandro oder dessen »amico« der Meister ist.

Jeder Unbefangene wird vor dem Bilde auf gar keinen anderen Namen als Botticelli kommen; Anordnung und Empfindung, Farbengebung wie Architektur und Gewandung sprechen voll und ganz die Sprache des Meisters, der unter allen Florentinern des XV. Jahrhunderts die reichste Phantasie und die zarteste Empfindung, eine weibliche Grazie und keusche Auffassung wie keiner seiner Zeitgenossen bekundet. Wer aber über so »laienhafte« Beurteilung der Bilder erhaben ist und vom streng wissenschaftlich rhinoplastischen Standpunkt aus das Bild seziert, kann allerdings einzelne Abweichungen von Sandros gewohnter Art konstatieren. So sind die Haare des Engels kürzer als gewöhnlich, im Profil fehlt die regelmäßige Einbuchtung zwischen Stirn und Nase — bei beiden Köpfen ist die Linie von dem Haar bis zur Nasenspitze vielmehr, wie bei den Griechen, eine ganz gerade —, vielleicht ist auch die Zahl der Federn an den Flügeln des Engels nicht die gewohnte: ich kann es nicht verraten, da ich sie nie gezählt habe! Aber diese unbedeutenden Abweichungen, die sich gelegentlich auch bei anderen zweifellosen Werken des Künstlers wiederfinden, kommen gar nicht in Betracht neben allen charakteristischen Zügen Botticellis, wie sie in der zarten Empfindung, in der reizvollen Haltung, in der feinen Abtönung der reichen Färbung, in der originellen Anordnung der beiden Räume, ihrer trefflichen perspektivischen Zeichnung [1])

---

[1]) In bezug auf die Perspektive des Bildes kann ich hier die wertvolle, auch für die Autorschaft Sandros wichtige Auskunft von Dr. Kern geben. Dieser schreibt mir: »Das Werk gehört

und anheimelnden Ausstattung, in dem Ausblick in die duftige Landschaft sich bekunden. Der Einblick in die Räume und ihre Verkürzung, wie die reichen Profile und sonstigen architektonischen Details, die tonige Färbung und ruhige Haltung beweisen, daß das Bild noch nicht, wie die bewegtere große Verkündigung der Familie Ridolfi in den Uffizien, der späteren, sondern der mittleren Zeit des Künstlers, um 1480, angehört. Dies bestätigt die ähnliche architektonische Anordnung des damals entstandenen Freskos mit dem hl. Augustinus in Ognissanti zu Florenz. Einen besonderen Reiz übt das Bild durch die delikate Durchführung, die bei der tadellosen Erhaltung voll zur Geltung kommt. Nach dieser fast miniaturartigen Ausführung zu schließen, ist das Bild nicht als Teil einer Predella gemalt worden, sondern als selbständiges Andachtsbild für einen kleinen Hausaltar, wie wir von Pesellino und auch von Botticelli selbst ähnliche ganz kleine Altarbilder besitzen.

Zur Entscheidung der Frage, wie weit die Gemälde Sandros ganz eigenhändige Arbeiten sind und wer dabei mitgewirkt haben kann, fehlen bisher die notwendigen Vorarbeiten. Die seit Jahren erwartete große Publikation von Mr. Horne über Sandro Botticelli wird uns darüber hoffentlich bessere und sicherere Auskunft bringen als die jetzt beliebte Methode der Aufstellung pikanter Künstlernamen für Bilder, die nach unserer jetzigen Kenntnis entweder als Werkstattsbilder bezeichnet oder dem Künstler selbst belassen werden müssen.

---

perspektivisch zu den interessantesten Stücken, die mir je begegnet sind, und bietet gerade in dieser Beziehung eine willkommene Ergänzung zu Sandros Berliner Tondo mit den 7 Engeln. Der Raum ist mathematisch konstruiert. Der endgültigen Redaktion gingen, wie sich aus den geritzten, später nicht mehr sämtlich benutzten Linien erkennen läßt, wie beim Tondo, *Versuche voran*, die auf der Tafel selbst vorgenommen wurden. Angewandt ist das Brunellesco-Albertische System, mit Abweichungen, die einen Fortschritt zeigen. Beweis: Die Größe der Distanz, die relativ das Brunellescosche Maß — wie beim Tondo (!) — übersteigt, ferner die Lage des Horizontes *in Augenhöhe der nicht aufrechtstehenden Figuren.* Brunellescos Vorschrift bedeutet eine Beschränkung, die Botticelli hier in künstlerischem Sinne aufhebt, wenn er auch den ganzen perspektivischen Aufbau des Raumes von den Figuren, im Sinne Brunellescos, abhängig sein läßt. Daß die Augenhöhe der Figuren der Horizonthöhe entspricht, deutet auf die Verwertung perspektivischer Mittel zu symbolischen Zwecken. Bezüglich der relativen Größe der Distanz ist noch zu bemerken, daß bei der ersten Anlage des perspektivischen Kreises im Tondo eine kleinere als die nachträglich angenommene Distanz gewählt worden war.«

TORRIGIANO

VON CARL JUSTI

O fuerza de un destino infeliz!
PALOMINO, Museo pictórico II, 235.

Der Bildhauer Pietro Torrigiano, genauer Piero di Torrigiano d'Antonio, geboren am 24. November 1472 zu Florenz, stammte aus einer Familie, die einst den Weinschank betrieb, später aber, durch Handel reich geworden, vom Papste den Marchesetitel erhielt und noch besteht. Seine Mutter hieß Dianora Tucci. Ihm war das Los einer Berühmtheit beschieden, weniger durch seine Werke, als durch das, was im Leben des Michelangelo von ihm geschrieben stand, jenen Auftritt in der Kapelle des Masaccio im Carmine, der jenem die lebenslängliche Entstellung des Angesichts brachte, aber auch für den andern das Schicksal seines Lebens werden sollte. Fast scheint es ja, als verdanke Torrigiano dieser jugendlichen Aufwallung seine ganze Unsterblichkeit, eine herostratische Unsterblichkeit.[1]) Man kennt die Geschichte aus dem Berichte zweier Freunde und Verehrer des Geschädigten, die aus ihrem Abscheu gegen die Person des Frevlers kein Hehl machen; gleichwohl ist der von ihnen angegebene Ton bis auf den heutigen Tag fast von allen beibehalten worden, die Veranlassung hatten, die Sache zu berühren, in der Schilderung des Täters wie in der Motivierung der Tat. »Dieser Bildhauer hat nur Feinde zu seinen Historikern gehabt.«[2]) Und das Fatum, so ihn bei Lebzeiten verfolgte, hat auch dem Toten die gebührende Würdigung lange Zeit unterschlagen: indem es seine Schöpfungen in Vergessenheit begrub. Bei dem Hauptwerk, im weltberühmten Tempel der Weltstadt, war sein Name verloren gegangen, bis im XVIII. Jahrhundert ein fleißiger Dokumentensammler[3]) entdeckte, der unbekannte Künstler, Meister Peter T. genannt, sei jener aus Vasaris Malerleben bekannte Florentiner. Auch in der letzten Stätte seiner Wirksamkeit, im Südwesten Europas, war erst um ebendiese Zeit sein Name wieder zu Ehren gekommen, in Verbindung mit einem dort bei den Fachmännern stets angesehenen Bildwerk, von dem derselbe Aretiner gesprochen. — Also eine »Rettung«! — befürchtet der Leser. Immerhin wäre eine Rettung Torrigianos vielleicht weniger geschmacklos als eine Rettung — Michelangelos!

Der Vorfall wird nicht von Augenzeugen oder Zeitgenossen berichtet; aber Benvenuto Cellini vernahm ihn aus des Missetäters eigenem Munde, etwa dreißig Jahre später; er brachte ihn in seine Selbstbiographie, die er im Jahre 1558 begann; sie ist

[1]) Il se rendit célèbre de bonne-heure en lui cassant le nez d'un coup de poing. E. MÜNTZ in La grande Encyclopédie Bd. XXXI, 187.

[2]) The poor sculptor has, however, had enemies only for his historians. Sir W. STIRLING, Annals of the Artists. Spain I, 112.

[3]) Der Engländer George Vertue.

erst 1728 gedruckt worden. Vasari hat von ihr gewußt, ohne sie gesehen zu haben; er gab nur wieder, was er in Florenz als *Dicesi* aufgelesen hatte. Michelangelos Biograph Condivi erwähnt den Vorfall am Schluß seines unter des Meisters Augen niedergeschriebenen Büchleins, ohne Glossen. — Es war im Jahre 1519, als Torrigiano, nach einer wahrscheinlich sehr langen Abwesenheit, plötzlich wieder in der Vaterstadt erschien. Hier sah ihn der neunzehnjährige Benvenuto mehrmals in dem Atelier des ihm befreundeten Goldschmieds Marconi, der ihn selbst damals beschäftigte. Die einzige Vorstellung seines Äußern stammt aus dieser Zeit, Porträte gibt es nicht: ein schöner, kühner, ungewöhnlich starker Mann, mehr Soldat als Künstler, von sonorer Stimme und drastischer Gebärdensprache; sein Blick, sein Stirnrunzeln konnte einen aus der Fassung bringen.

Torrigiano war darauf aus, sich Gehilfen auszusuchen und anzuwerben für ein im Ausland unternommenes Denkmal, »für meinen König«, sagte er; es war Heinrich VIII. Die Musterung der Zeichnungen und Arbeiten des Jünglings Benvenuto macht ihm den Eindruck, daß dieser mehr Bildhauer sei als Goldschmied; er versucht ihn durch glänzende Versprechungen zu gewinnen: *io ti farò valente e ricco.* Dabei zeigt ihm jener eine Zeichnung nach dem Karton der Schlacht bei Cascina; das Blatt in der Hand haltend, erzählt er wie folgt:

»Dieser Buonarroti und ich, wir gingen als Knaben (*fanciulletti*) in die Kirche del Carmine, um in der Kapelle des Masaccio zu studieren. Er pflegte alle die da zeichneten zu höhnen (*uccellare*), und so kam es, als mich wieder einmal seine Reden verdrossen, daß mich ein ganz ungewöhnlicher Zorn (*stizza*) überkam: ich strecke die Hand aus und versetze ihm einen Faustschlag auf die Nase, derart, daß ich fühle, wie Knochen und Knorpel unter meiner Hand nachgeben (*fiaccare*), als wäre es eine Waffel (*cialdone*). Und so wird er von mir gezeichnet bleiben, solange er lebt.« (Nach Condivi war der Knorpel [*cartilagine*] fast abgerissen.) »Diese Worte«, fährt Benvenuto fort, »machten mir ihn so zuwider — ich kannte ja Michelangelo so gut —, daß ich, weit entfernt, mit jenem nach England zu gehen, ihn fortan gar nicht mehr sehen konnte.«

Der andere Gewährsmann, Vasari, in seinem kurzen Lebensabriß Torrigianos, ist besonders darauf aus, den Eindruck der Gehässigkeit jenes Streiches zu erzielen, durch Verweilen bei dem angeblich niederträchtigen Motiv. Er sagt nichts von dem Anlaß, denn er will den Insult als Äußerung des Charakters aufgefaßt sehen. Diese Triebfeder war aber roher Neid (*mosso da crudel invidia*). Er beginnt mit einer Art Predigt über diese häßliche Todsünde, malt sie in ihrer widerwärtigsten Gestalt, wie sie Abnahme der Geisteskräfte zu begleiten pflegt. Er beginnt seine Lebensgeschichte, nicht ohne sich selbst zu widersprechen, in einem bei diesem gewerbsmäßigen Panegyristen ungewöhnlich pessimistischen Ton: »Mehr Hoffart als Kunst, obwohl er sehr viel konnte, sah man bei Torrigiano« usw.; malt sein Äußeres als das eines Fracassa: »Er war von Natur so anmaßend und jähzornig, dazu von robustem Bau und so wildem, verwegenen Wesen, daß er alle, in Wort und Tat, an die Wand drückte. Unfähig zu ertragen, daß ihm jemand voraus war, verdarb er anderer Sachen, wenn er sie nicht erreichen konnte. Und wenn das jemand verdroß, so schritt er zu schlimmerem als Worten. Besondern Haß nährte er gegen Michelangelo, nur weil dieser so fleißig seiner Kunst oblag. Zeichnete er doch im stillen nachts und an Festtagen zu Hause; da überholte er dann alle und verdiente sich die Gunst Lorenzos. So wurden sie eines Tages handgemein ....«

Vasari vergißt also die Provokation. Wir hörten, daß Bonarroti seine Mitschüler zu necken pflegte, und wenn man dabei an spätere Anekdoten denkt über seine Artig-

keiten gegenüber Leonardo da Vinci oder dem Sohne des Francia, so möchte man sich diese Neckereien wohl nicht so harmlos vorstellen. Nun war Torrigiano der ältere, um drei Jahre, er hatte, als jener eintrat, bereits durch seine Terrakottaarbeiten Aufmerksamkeit erweckt; der neu aufgenommene *garzone*, bisher Malerschüler bei Ghirlandaio, hatte diese Sachen mit Interesse betrachtet und alsbald sich ebenfalls (*per emulazione* sagt Vasari) darin versucht. Rivalität ist ja in solchen Verhältnissen nützlich und erwünscht, sie vertreibt die jugendliche und geniale Indolenz. Bei dem bekannten, beispiellos raschen Tempo seines Lernens wird er sich auch alsbald zu fühlen begonnen und dies in knabenhaftem Übermut geäußert haben. Nichts ist empfindlicher als kritisierende Allüren eines Jüngeren, der Miene macht, einem über den Kopf zu wachsen.

Vasari stellt sich hier an, als ob er Neid für einen ganz ungewöhnlichen Flecken halte, selbst bei heißblütigen Kunstjüngern; dagegen hat ein Kritiker (und unter viel kühlerem Breitengrad) die Erfahrung gemacht, er habe nie einen Maler mit herzlichem Lob von einem andern sprechen hören! [1]) Gewinnsucht ist bei Künstlern eine viel verderblichere Leidenschaft, nach Alberti und Leonardo. Vasari schrieb dies zwanzig Jahre nach Torrigianos Tode; er hatte ihn nie gesehen; fortgerissen von seiner Rolle als Ankläger hat ihn auch die Erinnerung an sein jammervolles Ende auf keinen ruhigeren Ton zu stimmen vermocht: wahrscheinlich stand er unter dem Einfluß der Vorstellung, daß sein Buch von Michelangelo gelesen werden würde. Seine bösen Worte haben ein Echo gefunden durch mehr als drei Jahrhunderte. [2]) Aber auch in Cellinis Bericht ist die gehässige Färbung nicht zu verkennen. Bei ihm ist noch zu beachten, daß die jenem geliehenen Charakterzüge eines Hitzkopfs und gewalttätigen Prahlers auch auf den Autor selbst passen, obwohl so schwere Verbrechen und Wüstheiten, wie sie sein eigenes Konto belasten, bei Torrigiano nicht berichtet werden. Cellini wird ihn etwas nach dem Spiegel abgemalt haben; aber auch Torrigiano mag sich ihm im Ton seiner Ausdrücke angepaßt haben: mit den Wölfen pflegt man zu heulen.

Es war nur zu natürlich, daß ihn, der bisher unter den Schülern der erste gewesen, die Erscheinung dieses Neulings, von glühendem Eifer, erstaunlichem Talent und lebhaftem Geist, aufregte; dazu kam die Eifersucht gegenüber den auffallenden Gunstbezeigungen des waltenden Medici. Michelangelo stammte aus einem alten, wenn auch verarmten Hause, während Torrigianos Familie zu den Popolani gehörte: nur sein glänzendes Talent kann ihm die Aufnahme in die zunächst für Söhne edler Familien bestimmte Kunstschule verschafft haben. Daß der junge Bonarroti mit jenen Vorzügen nicht durch Bescheidenheit versöhnte, kann man sich vorstellen.

Die Folgen des schlimmen Vorfalls in der Kapelle des Masaccio waren, wie gesagt, für Torrigiano schwere, man kann wohl sagen, außer Verhältnis zu seiner Tat. Der Ruf dieser Tat verfolgte ihn wie eine Furie durch sein Leben, das sie aus aller Richtung warf. Das erste war der jähe Abbruch der Lehrjahre, das Scheiden aus jener Akademie im Garten von S. Marco, dessen Antiken Michelangelo selbst später seine beste, ja einzige Schule zu nennen pflegte — aus einem Kreise gleichstrebender begabter Kameraden. Der Verletzte wird ohnmächtig, »wie tot« weggetragen: Lorenzo Medici ist so aufgebracht über die Zurichtung seines Lieblings, daß, heißt es, den Täter nur Flucht aus Florenz vor empfindlicher Züchtigung bewahrte. Diese Flucht aber wurde faktisch oder

[1]) W. HAZLITT, On judging of pictures.

[2]) AGNES STRICKLAND, Lives of the Queens of England 1844, p. 64: His temper was so diabolical, that he quarrelled with every one. PERKINS, Tuscan Sculptors I, p. 200: whom he hated with all the venom of a narrow mind.

förmlich zum Bann: er war in Florenz unmöglich, wie es sich zeigte, für immer. »Unstet und flüchtig« ward die Signatur seines Lebens. Aber am bedauerlichsten war natürlich die Trennung von der Florentiner Künstlergemeine, der Verlust der Fühlung mit der in rascher Wandlung begriffenen Kunst Toskanas. Und doch fehlt es nicht an Zeichen, daß er der Mann war, auch mit den neugeschaffenen Werten Schritt zu halten. Vasari hat nicht verschwiegen, daß er in seiner Sammlung schätzbare Zeichnungen von Torrigianos Hand bewahrte. *Fierezza* und *buona maniera* rühmt er ihnen nach, d. h. den kraftvoll flotten Zug und den modernen Stil, in seinen Augen gab es kein schmeichelhafteres Lob.

Aber diese Zeichnungen sind verschollen, mit fast allem, was er von öffentlichen Werken noch in Italien ausgeführt hat. Und da die kommenden Geschlechter so gut wie nichts von seiner Hand zu Gesicht bekamen, so bildete sich aus jenen feindseligen Literaturprodukten die Vorstellung eines hohlen Bravo, eines Naturburschen der Bildhauerei.

Besonders fatal war, daß überall wo Michelangelo erschien, die rohe Tat neu aufgewärmt wurde. Die Entstellung seiner Züge (dergleichen übrigens heutige Chirurgen beseitigen können), diese für einen Bildhauer besonders empfindliche Verunstaltung erweckte bei jedem ihm persönlich Nahetretenden Abscheu gegen den Urheber. Wo immer der zum gefeierten Meister aufsteigende Bonarroti gekannt, verehrt wurde, vernahm man auch den Namen Torrigiano, er hängt ihm an, wie Judas Ischariot dem Heiland. Und überall wo diesen sein Wanderleben hinbrachte, erfuhr man, was ihn von Florenz vertrieben hatte. Wie unerträglich muß sich dieser Zustand gestaltet haben! Um frei zu atmen, unter dem Eindruck, daß es mit seiner Kunstkarriere zu Ende sei, wird er Soldat. Aber das Talent meldet sich gebieterisch: da sucht er endlich eine Stätte der Wirksamkeit im Ausland.

Aber was hatte er denn eigentlich verbrochen, um die Wanderung durch die Jahrhunderte in diesem *sambenito* zu verdienen? Jener Faustschlag war doch nur die augenblickliche Anwandlung eines heißblütigen Jünglings, also ein Zufall. Hätte er z. B. eine weniger verletzliche und augenfällige Körperstelle getroffen, man würde diese Atelierhistorie nach Jahresfrist vergessen haben. Aber es liegt in unserem psychischen Mechanismus, sobald der Affekt hineinspielt, die zufällige Wirkung in ihre Ursächlichkeit als Dolus zurückzuverlegen. Der Bildhauer Guillaume hat das Mißverhältnis von Schuld und Strafe gefühlt, er glaubt annehmen zu müssen, daß man in Florenz Grund gehabt habe, mehr als Zufall vorauszusetzen — *plutôt un coup de haine qu'un malheur.* Aber dafür läßt sich doch kein solides Indizium beibringen. Genug, wer immer den späteren Michelangelo mit seiner platten Nase sah, empfand unwillkürlich den Insult wie verübt nicht an einem fünfzehnjährigen Knaben, sondern an dem verehrten Meister; obwohl doch kein Vernünftiger einen als Schulknabe empfangenen Schlag als Ehrenkränkung nachtragen wird.

Nüchtern, aber zutreffend hat die Sache Wilson aufgefaßt, auch sonst einer der Vernünftigsten unter denen, die über Michelangelo geschrieben haben. »Er war auf einen getroffen, der so hitzig und feurig war wie er selbst. Und Mäßigung der Rede und des Auftretens wäre nicht zu teuer erkauft gewesen, selbst auf Kosten eines gebrochenen Nasenbeins.«

Nach der Verbannung aus Florenz begann für Torrigiano eine lange, stürmische Zeit. Aus den Notizen, die Vasari sammeln konnte, sieht man, wie das Leben des Zwanzigjährigen nun zwischen Atelier und Feldlager verläuft. Er folgt den Fahnen des Duca Valentino in den Kriegen der Romagna (1493—1500). Zuerst scheint er

sich nach Rom begeben zu haben, wo seit 1492 Pinturicchio vom Papst Alexander die malerische und dekorative Ausstattung der neuen Papstresidenz, des von Nikolaus V. am vatikanischen Hügel erbauten Palastes, anvertraut worden war (1495 vollendet). Er wäre mit dem Reliefschmuck der gewölbten Decken der Torre Borgia von »vergoldetem Stukko« beschäftigt gewesen. Für diese untergeordnete Arbeit wird er sich wenig erwärmt haben: die oft bizarren Motive des dortigen Ornamentstils gehören keineswegs zu den erfreulichsten der Renaissance. Dann dient er in dem Kampf zwischen Florenz und Pisa unter dem Condottiere Paolo Vitelli, der sich aber den Argwohn der Machthaber zuzieht und in Florenz enthauptet wird (1. Oktober 1499).

Nur von einer Arbeit erfährt man, in der er sich als Bildhauer zeigen konnte. Der Kardinal Piccolomini, ein Neffe des berühmten Papstes Äneas Sylvius, hatte im Dom von Siena eine Kapelle errichtet; die schöne marmorne Altarstaffel, bereits 1485 von dem Lombarden Andrea Bregno ausgeführt, harrte noch der Marmorstatuen ihrer Nischen. Torrigiano wurde hierfür gewonnen; eine Figur des hl. Franziskus hat er begonnen, aber unfertig im Stiche gelassen. Der Zufall wollte, daß dem alten Kardinal später für diese Statuen Michelangelo empfohlen wurde, der ihrer vier ausgeführt hat. Da muß ihn die Zumutung seltsam berührt haben, auch den skizzierten Marmor seines früheren Schulkameraden fertig zu machen. Der Kontrakt appelliert eindringlich an seinen Edelmut: *per suo honore et cortesía et humanità.* Dieser Heilige ist im Dom von Siena zu sehen, vollendet bis auf die letzte Hand; aber es ist ein glattes, gerundetes Mönchsgesicht, in dem niemand den Heiligen von Assisi erraten würde. Die Ausführung war also von Michelangelo keinen glücklichen Händen anvertraut worden. Und dies ist die einzige Skulptur Italiens, die den Namen Torrigiano trägt.

Als es nach des Papstes Tode mit den Borgia aus war, hat er sich wieder dem verbannten Pietro Medici genähert, dem Erstgeborenen seines ehemaligen Gönners, damals Haupt des Hauses. Dieser suchte im Anschluß an den König von Frankreich seine Wiederherstellung zu erzwingen. Torrigiano machte sich durch seine Bravour bemerklich, er erhielt den Grad eines Alfiere (Fähnrich), bei den Soldaten hieß er der *valente alfiere.* Er war mit in der Schlacht bei Gaeta, wo Gonsalvo de Cordoba die Franzosen vernichtete. Dieser größte Feldherr des Zeitalters, *Turcorum et Gallorum terror* heißt er in der Kuppelinschrift seiner Familienkirche in Granada, war es auch, der bald darauf in Neapel den Caesar Borgia überlistete und durch Abführung in spanische Gefangenschaft unschädlich machte. Pietro Medici aber fand bei einer Bootfahrt in den Fluten des Garigliano ein frühes Ende. So ist Torrigiano sein Unstern auch hier treu geblieben. Vasari weiß, daß die fehlgeschlagene Hoffnung auf den Grad eines Capitano ihm den Dienst verleidet habe.

DAS DENKMAL DER WESTMINSTERABTEI

Nach jenem für das Haus Medici unheilvollen Tage fehlen die Nachrichten für ein volles Jahrzehnt, bis er im Jahre 1512 in London auftaucht, wohnhaft im Bezirk von St. Peter, Westminster. Wenn die Verbannung aus Florenz spätestens 1492 fiele (dem Todesjahre des Magnifico), seine Ankunft in England frühestens 1509, so hätte sein Wanderleben siebzehn Jahre gewährt. Eine weniger spannkräftige Natur hätte dabei zweifellos Schaden gelitten: wer mit so tüchtigem und vielseitigem Können ausgerüstet erscheint, sobald er eine große Aufgabe an sicherer Stätte findet, der muß in alle dem Tumult zielbewußt gelebt haben. Denn das Genie kann man nicht aufheben wie ein Kapital, in der hohen Kunst gibt es nur Steigen oder Sinken.

König Heinrich VII. hatte im zwanzigsten Jahre seiner Regierung, am 24. Januar 1503, den Grundstein gelegt zu einer Kapelle am Ostende der Abtei von Westminster, an der Stelle, wo in englischen Kirchen die Lady Chapel zu stehen pflegt; eine solche, von Heinrich III. stammende Marienkapelle wurde damals niedergelegt. Er



Denkmal der Margarete Gräfin von Richmond
Westminsterabtei

bestimmte sie im Testament vom 22. April 1509 als Ruhestätte für sich und seine Gemahlin Elisabeth von York. Inmitten jenes romantischen Zaubers des Tudorstils, als dessen Prachtstück (*orbis miraculum*) diese Kapelle gilt, unter diese phantastischen Fächer- und Stalaktitengewölbe der Kapelle Heinrichs VII., wurde also der florentinische Flüchtling berufen, sein Renaissancedenkmal zu setzen, das erste modernen Stils in England. Und nie ist dort bezweifelt worden, daß es mit dieser Umgebung und

ihren historischen Ideenverbindungen harmoniere, auf deren Höhe stehe. Wie war es zugegangen, daß man ihm ein solches Nationalmonument anvertraute?

Die Empfehlung bei den Testamentsexekutoren verdankte Torrigiano ohne Zweifel fremden Kaufleuten und Bankhaltern; denn als Mitunterzeichner des Kontrakts vom 26. Oktober 1512 finden wir Namen von Italienern, merkwürdigerweise sind es nicht Florentiner: Benedetto Morvelli aus Lucca und seine Socii Giov. Campanarj und Giov. Battista Morvelli. Nach Vasari hatte er sich in diesen Kreisen durch kleine Arbeiten in Bronze und Marmor Kredit verschafft. Das Instrument nennt ihn *De civitate Florencie pictorem*. Gebildete Italiener waren am Hofe Heinrichs VII. gern gesehen; in Geschäften nach England gekommen, z. B. als päpstliche Kollektoren, traten sie in nahe Beziehung zu dem Monarchen, als lateinische Sekretäre, diplomatische Agenten und Oratoren, Vermittler humanistischer Bildung, Musiker; man hatte eine hohe Meinung von ihrer Geschicklichkeit und Intelligenz.

In der Folge wurde dann Wolsey sein Gönner; daß er seine Hauptstütze gewesen ist, erhellt aus einem Briefe (1518), dem einzigen schriftlichen Überbleibsel



Grabfigur der Gräfin von Richmond
Westminsterabtei

seiner Hand. Er bekennt, auf dem Kardinal allein beruhe seine Existenz und Ehre: ohne ihn sehe er nur Unheil und Untergang vor sich.[1] In seinen Händen lag auch die Finanzierung des Unternehmens. Jene starken Ausdrücke (*calamitas*, *ruina*) sind keine Phrasen. Von allen Fremden waren die Italiener beim Volke am meisten verhaßt; Torrigiano selbst ist Zeuge eines blutig bestraften Aufruhrs des Londoner Pöbels gewesen (im Jahre 1517), wo die Quartiere der Flandrer und Franzosen geplündert wurden; die vorsichtigen Italiener hatten sich nur durch ihre gute Bewaffnung gerettet.[2] Seit dem XIII. Jahrhundert in geordneten Handelsverbindungen mit England,

[1]) Cum praecipue salus mea et honor in favore et auxilio Amplissime Dominitatis tuae consistant... quibus si forem privatus non sine magno dedecore mea oriretur calamitas et ruina. Mitgeteilt in der trefflichen Abhandlung von Alfred Higgins über florentinische Bildwerke in England; im Archäol. Journal, London 1894, S. 199.

[2]) Erzählungen Torrigianos von solchen Auftritten mögen Benvenuto (in seinem Geschmack koloriert) vorgeschwebt haben bei der bis zum Überdruß zitierten Stelle: jener habe ihm beständig von seinem *braverie con quelle bestie di quegli Inghilesi* vorrenommiert.

hatten sie den Plantagenets das Geld für ihre großen Kriege vorgeschossen und dafür zuzeiten die Zölle und Einnahmen des Reichs in Pacht. Bekannt ist, daß unter Eduard III. die Peruzzi und Bardi durch ihre englische Anleihe bankerott geworden waren.

Hierin lag eine Schwierigkeit seiner Stellung als leitender Meister. Denn er war ausschließlich auf englische Arbeiter angewiesen; schon die Sprache bildete hier ein Hindernis und noch mehr die gotischen Formen, in denen jene aufgewachsen waren. Auch der Plan des Denkmals war für einen Florentiner ungewöhnlich; in der toskanischen Renaissance sind Freigräber selten.

Diese Situation ist auch in dem Denkmal erkennbar: das Gitter ist noch im gotischen Stil; aber es war wohl schon fertig, als Torrigiano eintrat. In einem anderen Punkt ist er von der testamentarischen Vorschrift abgewichen: diese spricht von Tabernakeln für die Heiligenstatuetten, also gotischen Bilderhäuschen; an ihre Stelle setzte er Kränze, die auf paarweise Zusammenstellungen führten. Solche Kränze spielen in der Ornamentik der Borgiasäle eine Hauptrolle.

Indes ist so gut wie sicher, daß das große Werk dem Italiener nicht ohne eine tatsächliche, glänzende Beglaubigung übertragen worden ist. Als man den Kontrakt abschloß, stand wahrscheinlich schon im südlichen Seitenschiff der Kapelle das Denkmal der Mutter des verstorbenen Königs, Margaret Beaufort, Gräfin von Richmond. Zwar fehlen die urkundlichen Daten über Entstehungszeit und Urheberschaft, aber die Übereinstimmung in Plan und Stil gestattet an keinen anderen zu denken; hat man doch das königliche Denkmal »*a glorified version*« dieses mütterlichen genannt.

Kaum ein Vierteljahr war seit dem Tode des ersten Tudor verflossen, die Krönungs- und Vermählungsfeierlichkeiten seines achtzehnjährigen Sohnes waren im Gange, da starb diese verehrte, kluge und tatkräftige Dame, deren Lebensgedanke die Verbindung ihres einzigen Sohnes mit der Erbin von York gewesen ist, wie sie denn schon zur Zeit Richards III. im Einverständnis mit der Witwe Eduards IV. deren Verlobung bewirkt hatte. Ein volles Menschenalter hat sie auf die Krönung ihrer ehrgeizigen und patriotischen Wünsche zurückblicken können.

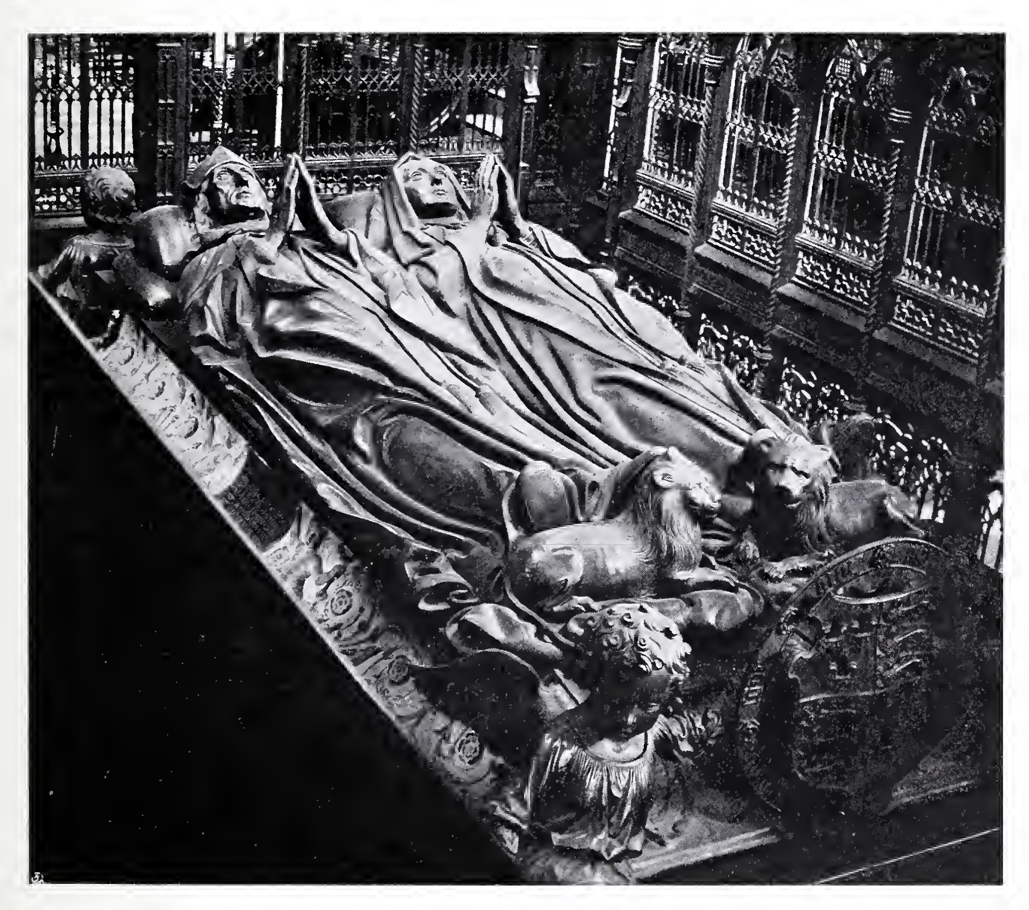
Auf der Tumba von schwarzem Marmor ruht die Bronzefigur der Greisin in langem Witwenmantel, zu ihren Füßen das Einhorn. Das magere Antlitz ist, ebenso wie die Hände, augenscheinlich peinlich genau nach Abformungen modelliert; aber der Eindruck ist doch derart, daß sie Dean Stanley »die schönste und verehrungswürdigste Gestalt von allen, so die Westminsterabtei umschließt« nennen konnte. Gesicht, Hände, die Kapuze sind schwarz patiniert, die Gewandung vergoldet.

Die Tumba ist geschmückt mit acht großen metallenen Wappenschildern englischer Arbeit, in schwarz marmornen Kränzen; die Langseiten gegliedert durch kannelierte Pilaster von Erz mit antikisierenden Kapitälen. Dieser heraldische Prunk erinnert an die Bedeutung genealogischer Streitfragen in den großen Geschicken des Staats.

Die Gestalt erscheint umschlossen von einem Baldachin. Auch dieser war ein englischer Beitrag zu dem Werk des Fremden; er ist aber nicht intakt erhalten. Über dem Haupt sieht man ein Gebilde von durchbrochenem Maßwerk, das zu den tragenden Pilastern in keinem Verhältnis steht. Diese wunderlichen Stützen, ruhend auf Konsolen, sind in Absätzen mit sieben spitzbogigen Fensteröffnungen gegliedert, vergleichbar einem Campanile. Um das Gesims läuft eine lateinische Inschrift von Erasmus. —

Das königliche Denkmal hat eine eigentümliche Vorgeschichte. Anfangs hatte Heinrich VII. das Schloß Windsor (die Lady Chapel) für den Ort seiner Ruhe be-

stimmt; damals war der Platz vor dem Hochaltar in Westminster für das Grab des letzten Lancaster, Heinrich VI., ausersehen, über dessen Heiligsprechung lange mit Rom verhandelt wurde. Er hatte bereits einen Meister gefunden; der Plan war gemacht und die Ausführung an einen Stab von Technikern verteilt. Auch dieser erste Entwurf stammte von einem Italiener: es ist der aus Kirchen Modenas wohlbekannte Guido Mazzoni, genannt Paganino, in England Pageny. König Karl VIII. von Frankreich hatte ihn in Neapel entdeckt und mit nach Paris genommen (1495), zum Ritter ge-



Denkmal Heinrichs VII. und der Elisabeth von York
Westminsterabtei

schlagen und mit seinem Grabmonument in St. Denis betraut. Erst 1516 ist er nach Italien zurückgekehrt.

Das Denkmal Karls VIII., in der Revolutionszeit zerstört,[1]) hatte die in Frankreich und Burgund beliebte Form der durchbrochenen Tumba mit der Doppeldarstellung des Verstorbenen, auf der Deckplatte knieend vor dem Betpult mit Krone und Bibel; unten am Boden ausgestreckt als entkleidete Leiche. Dieser seltsame Gebrauch ist

[1]) Eine kleine Zeichnung ist erhalten in FÉLIBIENS Histoire de l'Abbaye Royale de St-Denis, Paris 1706, S. 550.

dort durch das ganze XVI. Jahrhundert, bis auf die letzten Valois, bewahrt worden. Also die Gestalt des Königs oben umgeben von vier knieenden Engelgestalten, Wappenschilder von Frankreich und Jerusalem haltend; an den Seitenflächen reihten sich Statuetten allegorischen Charakters, in runden Blenden (*enfoncements ronds*).

Nun hat sich ein Papier mit dem Kostenüberschlag des englischen Denkmals vom Jahre 1509[1]) erhalten, aus dem hervorgeht, daß jene Tumba Karls VIII. dem Könige als Muster der seinigen vorgeschwebt hat, ja, daß er Mazzoni eine solche Nachbildung aufgetragen hatte. Die Abweichungen beziehen sich bloß auf die dargestellten Personen; die Form ist genau dieselbe. Auch hier kniet der König allein zwischen vier Lords,



König Heinrich VII.
Detail vom Denkmal, Westminsterabtei

die an die Stelle jener heraldischen Engel treten sollten. Näheres über dies Königsbild läßt sich vielleicht vermuten aus der Beschreibung einer anderen, ebenfalls knieenden Figur, die er im Testament für den Schrein Eduard des Bekenners bestimmt hatte. Es war ein mit Goldblech überzogenes Holzbild: der Monarch im Harnisch, mit den emaillierten Wappen von England und Frankreich, hält in der Hand die Krone, »die ihm Gott mit dem Sieg über seine Feinde, in seinem ersten Feldzuge verliehen«. Es stand in jenem zerstörten Denkmal wahrscheinlich zwischen den Goldstatuen Edwards und des Evangelisten Johannes. An die Stelle der allegorischen Frauen setzte er seine

[1]) Calendar of State papers. Henry VIII., I, Nr. 775, S. 109. Heinrich VIII. hat darauf geschrieben: A remembrance of certain names and prices for making of a tomb.

zehn Schutzpatrone. Die Ausführung dieses Mazzonischen Modells war einem Master Esterfelde übertragen; im Jahre 1509 ist es so weit gefördert, daß die Vollendung in $1^1/_2$ Jahren in Aussicht gestellt werden konnte. Bei der Verlegung von Windsor nach Westminster sind die fertigen Stücke dahin übergeführt worden. Man vermutet, daß das jetzige gotische Gitter von jenem Esterfelde stammte.

Was den König auf jenen Italiener und auf das Grabmal Karls VIII. mit seiner in England unerhörten Anordnung gebracht hat, ist nicht bekannt. Wohl aber liegt die Vermutung nahe, daß zu jener Zeit, in Windsor, von dem Denkmal in St. Denis gesprochen worden ist. Neben diesem, am Pfeiler des Chors, war ein Epitaph, eine



Elisabeth von York
Detail vom Denkmal, Westminsterabtei

vergoldete Kupfertafel angebracht, wo unter den Taten des Verewigten, außer dem Abenteuer von Neapel und der Angliederung der Bretagne, auch die dem Herzog von Richmond beim Kampf um das Zepter Britanniens gewährte Hilfe nicht vergessen wurde:

Cepit et Henricus regno depulsus avito
Bellata auspiciis sceptra Britanna tuis —

Mit demselben Karl als Prinz ist Elisabeth von York einst verlobt gewesen; sie hatte den Titel Dauphineß geführt. Es war Karls VIII. Schwester, Anne de Beaujeu, damals während der Minderjährigkeit Regentin, die den aus seinem bretagnischen Asyl vor den Nachstellungen Richards III. nach Frankreich geflüchteten Herzog in

Paris gastlich aufgenommen, die Vorbereitung seines kühnen Unternehmens ermöglicht und gefördert hatte. —

Nach der aus jener Urkunde ersichtlichen Organisation der Arbeit wurde diese an acht Meister, alles Londoner, verteilt. Nach dem Modell (*patrone*) des Master Pageny sollten die königlichen *masons* Robert Vertue, Robert Jenyns und John Lobons die Aufmauerung der Tumba in weißem und schwarzem Marmor besorgen (£ 80); der Bildhauer Lawrence Ymbar (*carver*, so wird später auch Torrigiano betitelt) stellt die Holzmodelle der 19 Figuren her (£ 64); der Erzgießer Humphrey Walker besorgt Guß und Ziselierung (*repairing*, £ 604); der Kupferschmied Nicholas Ewen die Vergoldung (£ 410) und die Maler John Bell und John Maynard (dies ist der einzige nichtenglische Name) die Bemalung £ 40. Zusammen, mit den Kosten des Marmors, £ 1257 6 s 8 d. Im Kontrakt mit Torrigiano wurden dann £ 1500 stipuliert. —

Dieser zwischen Heinrich VII. und Mazzoni verabredete Entwurf ist nun aber in letzter Stunde, alsbald nach dem Tode des Königs, aufgegeben worden, und zwar, wie berichtet wird, weil er dem Nachfolger, Heinrich VIII. mißfiel. Schwerlich aus ästhetischen Bedenken. Über die Motive könnte uns nur der neue Entwurf Licht geben, derselbe, über den nahezu drei Jahre später mit dem andern Italiener der Kontrakt abgeschlossen wurde. Es traf sich also glücklich, daß gerade in diesem Zeitpunkt Torrigiano in England erschienen war.

Der Entwurf Mazzonis wich von den üblichen Formen der Königsgräber in Westminsterabtei erheblich ab, besonders in der doppelten Vorführung der Verstorbenen. Der neue kehrte zu der geschlossenen altarartigen Tumba zurück. Aber der Hauptanstoß Heinrichs VIII. lag nicht in der Form.

Der König erschien hoch oben knieend zwischen seinen Vasallen, ohne die Königin; nur innerhalb der Tumba, in der Leichengruppe zwischen den Tabernakeln, war sie ihm gesellt.[1]) Weshalb diese seltsame Zurücksetzung? Sie war ja die legitime Erbin der Krone; von Rechts wegen hätte diese der Herzog von Richmond als Gemahl erhalten müssen. Er verdankte seinen Erfolg als Prätendent gegenüber dem Hause York der weitverbreiteten Sehnsucht der Nation nach dem durch die Vereinigung der beiden Rosen erhofften Frieden. Die Ansprüche des Hauses Lancaster waren überhaupt zweifelhaft, aber ebenso zweifelhaft waren Heinrich Tudors Ansprüche als Erbe dieses Hauses. Diese gründeten sich auf die Herkunft seiner Mutter, der Tochter des Herzogs John von Somerset, eines illegitimen Enkels des John von Gaunt, Herzogs von Lancaster (seit 1362). Erst seit dem Verschwinden aller berechtigten Sprossen dieses Hauses hatte sich die Partei dem Herzog von Richmond zugewandt.

Aber dieser wehrte sich hartnäckig gegen die Rolle des Herzog-Gemahls; er ist bedacht, jeden Schein der Teilung der Souveränität mit Elisabeth fernzuhalten. Er verschiebt die Vermählung bis nach seiner Krönung und Anerkennung durchs Parlament, das ihm seinen dringenden Wunsch zu erkennen gab; er bemühte sich auch um die Anerkennung Papst Innozenz' VIII. Aus der langen Zeit seiner Verbannung und Verfolgung (seit seinem fünften Jahre) bewahrte er eine tiefe Antipathie gegen die Anhänger des Hauses York, die er stets als Feinde behandelte; diese Antipathie hat sogar

[1]) Dies ergibt sich mit Gewißheit aus jener Urkunde vom 26. Dezember 1509: The Imager says, that the two images lying on the tomb and the king's image kneeling on the tomb are worth, if perfectly done, 8 £ each image. — Und ferner: That Drawswerd Sheriff of York, says, that the two images, lying *in* and the king's image kneeling *on* the tomb, he would deliver ready wrought, etc.

sein eheliches Glück vergiftet, an der Seite einer tugendhaften, liebenswürdigen und geduldigen Gattin.

Diese Obsession des alten Faktionshasses nun scheint den verschlossenen, zähen und argwöhnischen Charakter auch noch nach ihrem Tode verfolgt zu haben; er wollte auf dem Denkmal allein als lebender Herrscher gesehen werden.

Aber diese Zurücksetzung der wahren Erbin der Krone, die nur aus Güte die *crown-matrimonial* sich hatte gefallen lassen, mußte allen Eingeweihten und am meisten ohne Zweifel ihrem Sohn Heinrich VIII. empörend erscheinen. Und die Änderung kann diesem nur gedankt werden. Denn der hohe populäre und geschichtliche Assoziationswert des Denkmals, als Symbol der Versöhnung und des Friedens nach fast hundertjährigem Bürgerkrieg, ist erst dadurch hineingekommen. Wer gedächte hier nicht der feierlichen Worte, die noch hundert Jahre später der größte Dichter dem siegreichen Richmond nach der Schlacht bei Bosworth in den Mund legt, als Ausdruck des erhofften Anbruchs einer neuen Ära von Frieden und Glück:

Und dann, worauf das Sakrament wir nahmen,
Vereinen wir die weiß' und rote Rose.
Der Himmel lächle diesem schönen Bund,
Der lang auf ihre Feindschaft hat gezürnt!
Wer wär Verräter g'nug, und spräch' nicht Amen?
England war lang im Wahnsinn, schlug sich selbst:
Der Bruder, blind, vergoß des Bruders Blut;
Der Vater würgte rasch den eignen Sohn;
Der Sohn, gedrungen, ward des Vaters Schlächter;
All dies entzweiten York und Lancaster,
Entzweiet selbst in greulicher Entzweiung. —
Nun mögen Richmond und Elisabeth,
Die echten Erben jedes Königshauses,
Durch Gottes schöne Fügung sich vereinen!
Mög' ihr Geschlecht (wenn es dein Will' ist, Gott!)
Die Folgezeit mit mildem Frieden segnen,
Mit lachendem Gedeihn und heitern Tagen!
Zerbrich der Bösen Waffe, gnäd'ger Gott,
Die diese Tage möchten wiederbringen,
Daß England weinen müßt' in Strömen Bluts!...

Das Denkmal der Westminsterabtei nun, genauer: die Entdeckung seiner Urheberschaft nach langer Vergessenheit hat Torrigianos Namen aus dem Dunkel gezogen, bei der Nachwelt gerettet. Vasari wußte nur von *infinite cose* zu berichten, die er in England ausgeführt. Noch der Kanzler Bacon in seinem Leben Heinrichs VII., erschienen 1621, sagte von ihm bloß: »Dort liegt er bestattet, in einem der stolzesten und prächtigsten Grabmäler Europas,[1]) reicher im Tode, als er einst in seinen Palästen zu Richmond gelebt hätte. Ich wünschte nur, er möchte auch in diesem Monument seines Nachruhms (der Biographie) so erscheinen.«

Wer sich Torrigianos Persönlichkeit nach der Literatur ausgemalt hat und nun vor dies Werk hintritt, wird kaum seinen Augen trauen. Er fragt sich vielleicht, ob bei dieser Geschichte nicht eine Mystifikation im Spiele sei. Der *uomo bestiale e superbo* Ascanio Condivis, der »brutale Raufbold« und Bravo[2]), der Abenteurer, der seine besten

[1]) One of the stateliest and daintiest tombs in Europe.

[2]) Ein Artikel »*Sculptor and Bravo*« erschien 1886 im Magazine of Art.



Der Evangelist Johannes
Statuette am Gitter des Denkmals Heinrichs VII.
Westminsterabtei

Jahre als Soldat der Fortuna unter den Fahnen welscher Kondottieri und Prätendenten hingestürmt (in einer französischen »Geschichte der Kunst der Renaissance« figuriert er als Exempel der angeblichen Neigung der Renaissance zu Rachsucht und Selbstmord), er richtet sich vor uns auf mit einem Monumentalwerk von höchster Durchbildung, würdig der palmenreichsten Tage toskanischer Kunst. Keine Spur stürmischen Wesens, falsch genialischer Willkür. Der »rohe Mensch« (H. Grimm) hat in Elisabeth von York ein echtes Idealbild edler königlicher Weiblichkeit getroffen. »Die Verzweiflung kommender Nachahmer« nannte es ein Kirchenhistoriker (Fuller) aus der Zeit des Commonwealth (1655). »Wenn jedes Zeugnis über ihn fehlte«, sagt der Archäologe John Carter (1780), »dies Werk allein würde ihn berechtigen zur höchsten Schätzung und Verehrung bei allen Richtern und Freunden der Kunst.«

Der Wanderer durch die Abtei erblickt hinter dem Denkmal im Fußboden Platten mit dem Namen des größten Herrschers, den England besessen hat. Die Gruft Oliver Cromwells und der Seinen wurde unter Karl V. Stuart im Jahre 1661 aufgebrochen, die Leichen nach Tyburn geschleift, am Galgen aufgehängt, enthauptet und verbrannt. Darauf spielt ein Wort an, das von Thomas Carlyles Wiederherstellung seiner geschichtlichen Wahrheit rühmt, er habe den Protektor von dem Galgen herabgenommen, an dem er zwei Jahrhunderte gehangen. Beinahe könnte man dort in Versuchung kommen, dieses Gleichnis auf Torrigiano zu übertragen.

Das Denkmal verdankt seinen zu allen Zeiten bezeugten (leider durch das hohe Gitter etwas gehemmten) Eindruck einer Harmonie mannigfacher figürlicher und ornamentaler Elemente, wobei auch die Wirkung des dreifachen Materials, vergoldete Bronze, schwarzer und weißer Marmor (dieser in Basis und Hohlkehle) nicht zu vergessen ist. Aber was es über viele seinesgleichen erhebt, sind die Köpfe des Königspaars, gleichsam die Seele dieses komplizierten

Gebildes! Und doch hatte dem Künstler hier der Eindruck und die Erinnerung des Lebens gefehlt[1])!

Es waren Leichenmasken vorhanden und danach wohl bereits Versuche der Modellierung gemacht. Paganino hatte nur das Modell des Ganzen geliefert; die Modelle der Figuren waren ja dem Engländer Lorenz Imbar übertragen worden. Diesen Abgüssen verdanken die Köpfe ihre Porträtwahrheit. Aber es ist kein Rest in den lebendigen Zügen von der Starrheit der Totenmaske. Auch die im Gebet erhobenen Hände galten stets bei Künstlern als Vorbilder eingehender naturwahrer Modellierung, bis auf die feinen Hautfalten und Venen. Sie wirken wie Abformungen nach dem Leben.[2])

Bei dem im zweiundfünfzigsten Jahre verstorbenen König erinnert man sich, daß er früh gealtert war. Im Charakter gemahnt er an Humanistenköpfe, jemand dachte an Erasmus; dazu paßt das Barett; Stanley fand in ihm etwas vom *churchman*. Vergleicht man das nüchterne, wohl authentische Bildnis in der National Portrait Gallery, dies abgezehrte Antlitz mit dem lauernden Blick der kleinen stechenden Augen, den dünnen, festgeschlossenen Lippen, so wird man abmessen können, wie der Italiener die Züge des Begründers der Tudormonarchie umstilisiert hat. Immerhin wird man auch in seinem edlen Kopf den verschlagenen, zähen Politiker, den genauen, bis zum Geiz sparsamen Finanzmann von frugalen Lebensgewohnheiten nicht verkennen.

Die Königin erscheint neben ihm wie eine Tochter; sie hat nur 37 Jahre erreicht (geb. 11. Februar 1466, gest. 1503). Sie wird zu den Schönheiten auf englischem Throne gezählt; ihre Mutter Elisabeth Woodville hatte einst Eduard IV. durch ihre Reize berückt. Ihr Wuchs war majestätisch (5' 6"), doch war der König noch größer, was hier auch erkennbar ist. Ihre Gestalt tritt uns entgegen in dem Gemälde Holbeins, das nur als Karton und in Kopien erhalten ist (z. B. in Hamptoncourt).

Wer könnte diese Züge ohne Bewegung betrachten! Die reinen, harmonischen Linien stehen in Einklang mit dem Ausdruck von Sanftmut, Güte und Dulden. So könnte man sich Cordelia vorstellen; ihre Stimme wird nicht anders geklungen haben: *her voice was ever soft, gentle and low*. Mit einigen *ritocchi* hätte der Meister daraus eine Dolorosa machen können.

Man gedenkt der furchtbaren Familiengeschichte, der peinlichen, schreckhaften Vorgänge, die sie in den Jahren Richards III. erlebt und vor denen sie gebebt. Aber auch ihre achtzehn Jahre auf dem Thron waren eine Schule der Geduld. Sie konnte mit ihrer Mutter sagen: Ich habe wenig Freud' auf Englands Thron. Sie war des Königs guter Genius, der ihr übrigens nie untreu gewesen ist. Die abstoßenden Härten seines Wesens traten stärker nach ihrem Tode hervor.

Der Eindruck der Gestalten wird erhöht durch die feierliche Einfachheit der Draperie; die weiten, bis zu den Füßen herabwallenden Mäntel, aus denen nur die Hände hervorragen. Attribute und Pomp der Majestät sind ausgeschlossen. —

Die Gruppen der Heiligen in den sechs Kränzen an beiden Langseiten der Tumba, mühsam zu sehen, fanden bisher wenig Beachtung.

---

[1]) Ein Steinkopf von verzerrtem Ausdruck, angeblich ein Modell des sterbenden Königs (*in the agony of death*), einst im Besitz von Horace Walpole auf seinem Landsitz Strawberry Hill (jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland), bezeichnet *Torregiani opus A.º MDIX*, ist eine Phantasieschöpfung. Gestochen in CARTER's Specimens, London 1780, Tafel LXIX.

[2]) W. HAZLITT, Essays on the Fine Arts 1873, S. 289.



Detail vom ehemaligen Altar
Westminsterabtei

Der letzte Wille des alten Herrn macht diese seine zehn Patrone (*myne accustomed avowries*) genau namhaft. Er nennt: St. Michael, die beiden Johannes, St. Georg von England, St. Antonius, König Edward, St. Vincent, die Heiligen Magdalena und Barbara. Als dann die Tabernakel des ersten Plans durch Kränze ersetzt wurden, mußten noch zwei hinzugefügt werden, man wählte die Madonna und St. Christoph.

Diese ihm übergebenen kirchlichen Namen wollte der Bildner nun mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln lebendig machen. Nicht bloß durch Attribute und Kostüm, Physiognomie und Aktion hat er sie erschöpfend charakterisiert; er will die zufällig entstandenen Paare zu bewegten Gruppen gestalten, indem er sie in den Rapport einer Situation versetzt: hier kommt der Realist in ihm zutage. Gewiß erinnerte er sich der Türen von S. Lorenzo in Florenz; verglichen mit Donatello haben die seinen den Vorzug der Mannigfaltigkeit, schon durch Einführung der Frauen; mit dem bloßen Komponieren wechselnder, oft spielender oder nichtssagender Akte war es ihm nicht getan. Seine Freude an diesen Figuren bezeugt die fleißige Ziselierung, in Mienenspiel, Extremitäten und mannigfaltiger Gewandung. Es fehlt sogar etwas Humor nicht. Der alte Soldat verrät sich in der sachkundig exakten Kostümierung streitbarer Heiligen und Erzengel, ihrem strengen, ja, grimmigen Gebahren. Der Patron Englands, bei dem er die Pose Donatellos nicht umgehen kann, geberdet sich keineswegs vertrauenerweckend; St. Georgs Genosse, der Abt Antonius (der Rüssel seines Tieres sieht hinter der Kutte hervor) naht ihm mit angstvoll erhobenen Händen, Schutz flehend gegen die ihn bedrängenden Gespenster. Auch die Majestät des hl. Edward des Bekenners ist etwas drohend geraten: die Rechte hält den berühmten Ring, den er einst dem Bettler als Almosen gab; der Bettler war der Evangelist Johannes. Diesen unschätzbaren Ring zeigt er dem hl. Vinzenz Ferrer, der nach England kommen soll: der erste Lancaster, Heinrich IV., hatte ihn berufen; er hält die Bibel, mit der er England durchzog. Bei den Frauen erkennt man Studien antiker Gewandstatuen; hier waltet das Motiv beschaulicher Vertiefung: Magdalena scheint sich der hl. Barbara vorzustellen; die hl. Anna ist in eine Stelle der Heiligen Schrift versenkt. Die Madonna wurde mit dem hl. Michael als Seelenwäger verbunden. Er erhebt die Rechte, ihr den Weg ihrer Himmelfahrt weisend. Sie reicht ihm das Kind: Die Legende schilderte ihn als besonderen Freund dieses Kindes, wofür er dann zum Oberrichter des Reiches Gottes erhoben und mit den Insignien des Schwertes und der Wage belehnt worden sei.

Zu Häupten und Füßen der Herrscher reihen sich sitzende Engelpaare, in gegürteten Röckchen, als Wappenhalter; echt florentinische Gestalten von liebenswürdig kindlichem Ernst, wie ihn nur jenes begnadigte Geschlecht zu treffen wußte. In den äußeren Händen hielten sie einst Fähnchen und Embleme: Schwert und Wage. Ein drittes Paar nackter Putten flankiert das Wappen an der Fußseite der Tumba. Die Kopfseite prangt mit einer mächtigen Tudorrose, zwischen Drache und Windspiel.

Die Ornamentik ist im edelsten Geschmack der Renaissance: man beachte die Akanthuswelle der Hohlkehle von weißem Marmor, und die Fragmente des verschwundenen Altars an dem von Dean Stanley an der Westseite errichteten Nachtmahlstisch.

Hiermit ist jedoch der figürliche Schmuck des Monuments noch nicht zu Ende. Auch an der Außenseite, an dem von englischen Meistern hergestellten Gitter waren reiche gotische Nischen für Statuetten vorgesehen — in zwei Ordnungen, an den vier Ecken und an den Gewänden der beiden Türen, im ganzen vierundzwanzig. Nur sechs von diesen Bronzefiguren haben an der ungeschützten Stelle die Stürme der Zeiten überdauert. Deutlich bezeichnet sind: ein jugendlicher Evangelist Johannes mit dem Kelch[1]); St. Georg in Panzer und Visierhelm, den Drachen zu Füßen; der Apostel Jakobus mit einer merkwürdigen Pilgertasche; ein Greis, an dessen Mantel ein mächtiger Kopf (in Flachrelief) erscheint, vielleicht der hl. Dionysius. Diese Statuetten wurden von Torrigiano modelliert, aber die Ausführung ist handwerksmäßig; besser sind die Gesichter. —

Der Florentiner hatte in dem königlichen Denkmal den Engländern wohl am meisten als Porträtbildner imponiert: hier war seine Überlegenheit, verglichen mit allem, was man in der Westminsterabtei damals sah, überwältigend. So kam es, daß sein Talent in nahestehenden Kreisen von dieser Seite in Anspruch genommen wurde. Hohe Kronbeamte, mit denen er als Testamentsexekutoren in amtliche Berührung gekommen ist, haben Denkmäler und Bildnisse von seiner Hand bekommen.

Von jeher bekannt war das Nischengrabmal des Dr. John Yong, königlichen Archivars, einst in der Kapelle (*Rolls Chapel*), jetzt im Museum des Staatsarchivs (*Public Record Office*) in Chancery Lane; datiert 1516. Der Doktor ist schon bei der Grundsteinlegung der Kapelle in Westminster zugegen gewesen. Die Figuren sind von bemaltem Ton. Über dem Steinsarkophag mit der liegenden Statue erscheint in der Lünette das Brustbild Christi zwischen zwei Cherubs auf Wolken schwebend, eine Anordnung ähnlich der in Matteo Cividales Grabmal des hl. Romanus in Lucca (1490), nur daß hier Christus in Halbfigur, als Ecce Homo, erscheint. Kürzlich hat der Direktor des Wallace-Museums, Claude Phillips, dort eine marmorne Variante dieses Christuskopfs entdeckt.[2]) Auch der schöne Rahmen, Akanthus mit der Tudorrose, ist in seinem Stil. Das Antlitz ist abweichend von der Art der Renaissance in seiner altertümlich symmetrischen Kälte, man bemerkt die Strenge der vertikalen Stirnfalten. Dieses Marmorrund ist wahrscheinlich der Rest eines untergegangenen Denkmals.

Man hat neuerdings ein Medaillonrelief von Bronze entdeckt, nach dem das Rund umschließenden *collar* eines Ritters vom Hosenbandorden. Es stellt eine namhafte Person am Hofe dreier englischen Könige dar: Sir Thomas Lovell (gest. 1524), Kanzler

[1]) Die Abbildung S. 262 nach dem Prachtwerke: Westminster Abbey, historically described by H. J. Feasey, London 1899.

[2]) A roundel by P. Torrigiano, by Claude Phillips; in The Art Journal 1904, Januar.

und Sprecher des Hauses der Gemeinen, für den Torrigiano ein Marmorgrabmal in Holywell Nunnery ausgeführt hatte. Das Medaillon befand sich einst über dem Torbogen seines Landsitzes in Norfolk, East Herling Manor, wanderte in die Angersteinsammlung und erhielt schließlich einen Ehrenplatz über der Gräfin von Richmond in Westminster. Ein verschlagener Geschäftsmann, ein Charakter, der sich unter Regenten



Denkmal des Dr. John Yong
Public Record Office

wie Richard III. und den beiden Tudors behaupten konnte; die tiefe Wangenfalte gibt dem Profil einen Zug von Menschenverachtung. Sein Name klingt Lesern Shakespeares nicht fremd. Zuerst erscheint er in König Richard III., recht zeitgemäß, wenn auch in seltsamer Situation, für einen High Steward der Universitäten Oxford und Cambridge, bei dem Rat im Tower, wo der Herzog von Gloster ihm und Catesby die Exekution des ahnungslos in die Falle gegangenen Lord Hastings aufträgt, den er zur Eile antreibt:

Come, come, despatch; 't is bootless to exclaim, —

um später Richard das Haupt des unglücklichen Edelmanns zu überreichen.

Dann aber zerfiel er mit Richard, ging in die Bretagne zum Grafen von Richmond und war mit in der Schlacht bei Bosworth. In König Heinrich VIII. läßt der Poet ihm von einem oben am Schloßtor angeschlagenen Luxusgesetz berichten, mit humoristischer Beschreibung der Pariser Moden; im zweiten Akt verabschiedet er sich von einem anderen Opfer tyrannischer Willkür, dem Herzog von Buckingham, auf dessen Wanderung vom Gerichtssaal zum Schafott.[1]) —

Das Denkmal scheint im Jahre 1518 fertig geworden zu sein; er hätte also sechs Jahre dazu gebraucht. Aber inzwischen war der König bereits auf neue Arbeiten für ihn verfallen. »Das beste an ihm«, meinte Heine, »war sein Sinn für plastische Kunst, und aus Vorliebe für das Schöne entstanden vielleicht seine schlimmsten Sympathien und Antipathien.« Wie gern hätten wir seine Züge in der Interpretation dieses Florentiners! Im Schloß Hamptoncourt sieht man über dem Kamin der Queen's Audience Chamber ein ihm zugeschriebenes Gipsmedaillon in hölzernem Renaissancerund. Eine italienische Arbeit, die seiner nicht unwürdig wäre; aber die Züge weisen auf spätere Jahre. Das schöne Ölgemälde dort (Nr. 269), nach dem reformatorischen Zettel ins Jahr 1536 zu setzen, also wohl drei Lustren nach Torrigianos Abreise, zeigt jugendlichere Züge, während jenes Relief dem in England oft wiederholten bärtigen Frontkopf Holbeins nahesteht. Ebensowenig kann er an der Bronzebüste im Kensington-Museum Anteil haben.

Der König dachte also seinem Künstler keine Ruhe zu gönnen. Den in Verbindung mit dem Grabmal geplanten Altar für die Seelenmessen wollte er jetzt nach einem umfassenderen Entwurf ausgeführt sehen. Der Kontrakt vom 11. März 1517 bezeichnet den 1. November 1519 als Termin der Aufstellung. Auch war er von dem Denkmal seiner Eltern so eingenommen, daß er dem Wunsch nicht widerstehen konnte, schon jetzt ein ähnliches, aber stattlicheres, sich selbst und der Königin Katharina zu sichern. Etwa ein Vierteil größer, sollte es in vier Jahren vollendet sein; der Kontrakt vom 5. Januar 1518 bestimmte 2000 Pfund Honorar.

Für so umfangreiche Arbeiten nun glaubte Torrigiano nach den gemachten Erfahrungen die Heranziehung heimatlicher Kräfte nicht entbehren zu können, und so entstand der Gedanke einer Reise in die Heimat, die dann freilich für seine Zukunft verhängnisvoll wurde. Er richtete an den Kardinal ein Urlaubsgesuch zum Zwecke der Anwerbung von Gehilfen. Tausend Pfund waren ihm für den Altar in Aussicht gestellt. Diese Summe hatte der König einem Kaufmann aus Lucca, des Künstlers Bürgen, auszahlen lassen; von ihm sollte er sie im Verlauf der Arbeit in Raten erhalten. Aber er wartete monatelang auf die Bewilligung des Urlaubs, und so entschloß er sich, die Reise heimlich anzutreten, *insalutato hospite.* Sie sah aus wie eine Flucht und wurde bei Hof auch so aufgefaßt.

Damals war es also, zu Anfang 1519, daß Torrigiano in Florenz bei Benvenuto erschien. Dieser lehnte freilich ab, aber anderwärts hatte er besseren Erfolg. Drei Kontrakte mit Florentiner Bildhauern und Malern sind neuerdings gefunden worden, datiert vom September und Oktober, sie sollen ihn $4^1/_2$ Jahre auf seinen Reisen begleiten, erhalten im ersten Jahre monatlich 3 Goldgulden usw. Auffallend ist, daß diese Kunstreisen sich auch nach Frankreich, Flandern und Deutschland erstrecken sollen. Er muß sich schon damals mit Plänen getragen haben, nach Erledigung des englischen Auftrages sein Glück in anderer Herren Länder zu versuchen.

Bald nach seinem Verschwinden aus London war ein Schreiben des dortigen Konsuls der florentinischen Nation, Ricardo de' Ricasoli, an die Signoria (datiert den

[1]) THEODORE A. COOK, The Torrigiano Bronze. The Monthly Review. August 1903.



Detail vom Denkmal des Dr. John Yong

18. Juni) eingetroffen, mit dem Zwecke, vor Torrigiano zu warnen. Man sei überzeugt, daß er fortgegangen sei in der Absicht, die übernommene, aber unangefangene Arbeit im Stich zu lassen und nicht wiederzukommen. —

Neuerdings hat Milanesi in dem unerschöpflichen Florentiner Archiv auch ein Dokument gefunden, demzufolge Torrigiano dort eine Witwe hinterließ, Felice de' Mori, Tochter des Florentiners Piero de' Mori, die danach ihre Mitgift reklamierte. Er könnte die Ehe in diesen Jahren geschlossen haben, in einem Moment, wo er sich mit dem Gedanken einer gesicherten Zukunft am englischen Hofe befreundet hatte. Oder sollte er in jener Sturm- und Drangperiode um 1500 die Verwegenheit gehabt haben, sich ins Ehejoch zu begeben?

Denn es kann kaum ein Zweifel sein, obwohl schriftliche Zeugnisse fehlen, daß Torrigiano doch nach England zurückgekehrt ist. Einer der angeworbenen Künstler, der Maler Antonio, genannt Toto del Nunziata, ein Schüler des Ridolfo Ghirlandaio, erscheint bald hernach wirklich in England, als *sergeant painter* König Heinrichs. Und der Altar ist in diesen Jahren ausgeführt worden (bis 1522), im italienischen Stil, mit Bildwerken in der ihm geläufigen Terrakotta und Marmorornamenten gleich denen am königlichen Denkmal. Der Altar existiert nicht mehr, er wurde nach Einführung der Reformation zu einem Grabmal Eduard VI., des letzten Tudors, umgestaltet, in der Revolutionszeit aber zerstört, durch Sir Robert Harlow. Ein Stich findet sich in Sandfords genealogischer Geschichte der Könige von England, 1653.

Es war ein Tabernakelaltar; der Baldachin von weißem Marmor, 9 Fuß hoch, ruhte auf vier prächtigen Bronzesäulen mit reichen Basen von verschiedenfarbigem Marmor,



Detail vom Denkmal des Dr. John Yong

die Altarplatte trugen viereckige Pfeiler von weißem Marmor, von denen sich zwei neuerdings wiedergefunden haben; sie wurden nebst dem Fragment eines reichen Frieses von Dean Stanley für die von ihm dort errichtete *Communion table* verwandt. Unter dem Altar sah man die Gestalt des entseelten Heilands in farbiger Terrakotta, das Retabel zeigte ein Relief der Auferstehung und an der Rückseite noch die »Geburt«. Den Baldachin bekrönte das königliche Wappen, zwischen zwei knieenden Engeln, wahrscheinlich in Robbiascher glasierter Terrakotta.

DIE SPANISCHE REISE

Auch dieser Erfolg so wenig wie das nun in Aussicht stehende Denkmal der regierenden Herrscher hat Torrigiano in England festzuhalten vermocht. Aber über die zweite Flucht — die letzte verhängnisvolle Etappe in seinem ruhelosen Leben — sind wir völlig im Dunkel in betreff der Zeit, der Beweggründe und Umstände sowie ihres Eindrucks bei seinen Gönnern. Daß man ihn in Frieden ziehen gelassen, will uns nicht recht scheinen. Ihm ist gewiß nie wohl gewesen unter den Engländern: die Italiener im Auslande pflegen nicht mit ihrer Umgebung sozial zu verschmelzen. Ebensowenig verlautet etwas über die Fahrten, die er gemacht hat, bis er im fernen Süden wieder auftaucht. Nur dieses Reiseziel kann auf Vermutungen über seine Projekte und deren Veranlassung führen.

Es war kein Sprung ins Dunkel. Auf jener Reise in Welschland muß er von dem neuerdings entfachten Enthusiasmus der Spanier für Marmordenkmäler im neuen Stil vernommen haben. Seit der neapolitanischen Kampagne des Gonsalvo de Cordoba war der Italianismus bei spanischen Generalen und Gesandten Mode geworden; die Aufträge dieser hochfahrenden Herren und ihr indisches Gold hatten bereits die Bildhauergenossenschaften Carraras und Genuas in Aufregung versetzt. In demselben Jahre 1519



Marmorrelief Christi
Wallace-Museum

war Domenico Fancelli aus Settignano mitten in der Ausführung bedeutender Werke hingerafft worden. Er hatte für St. Thomas in Avila das Denkmal des Prinzen Juan, einzigen Sohnes Ferdinands und Isabellens geliefert, mit solchem Erfolg, daß ihm dann auch das Doppelgrab der Eltern für die Capilla Real in Granada anvertraut wurde. Endlich hatte er am 15. Juli 1518 den Kontrakt für das Monument des großen Ximenes († 15. November 1517) in Alcalá unterzeichnet: da starb er zur Unzeit in Saragossa (21. April 1519). Der Tod Philipps des Schönen (1505) hatte dem Knaben Karl den Weg zum spanischen Thron eröffnet, seit 1519 trug er die spanische Krone. Man legte

ihm nahe, ein ebenbürtiges Prachtmonument seiner Eltern jenem der Reyes Católicos zur Seite zu stellen, wahrscheinlich geschah dies in Barcelona, wohin er sich im selben Jahre begeben hatte. Am 15. Februar war er dort eingezogen, am 28. Juni erfolgte die Kaiserwahl auf dem Reichstag zu Frankfurt am Main.

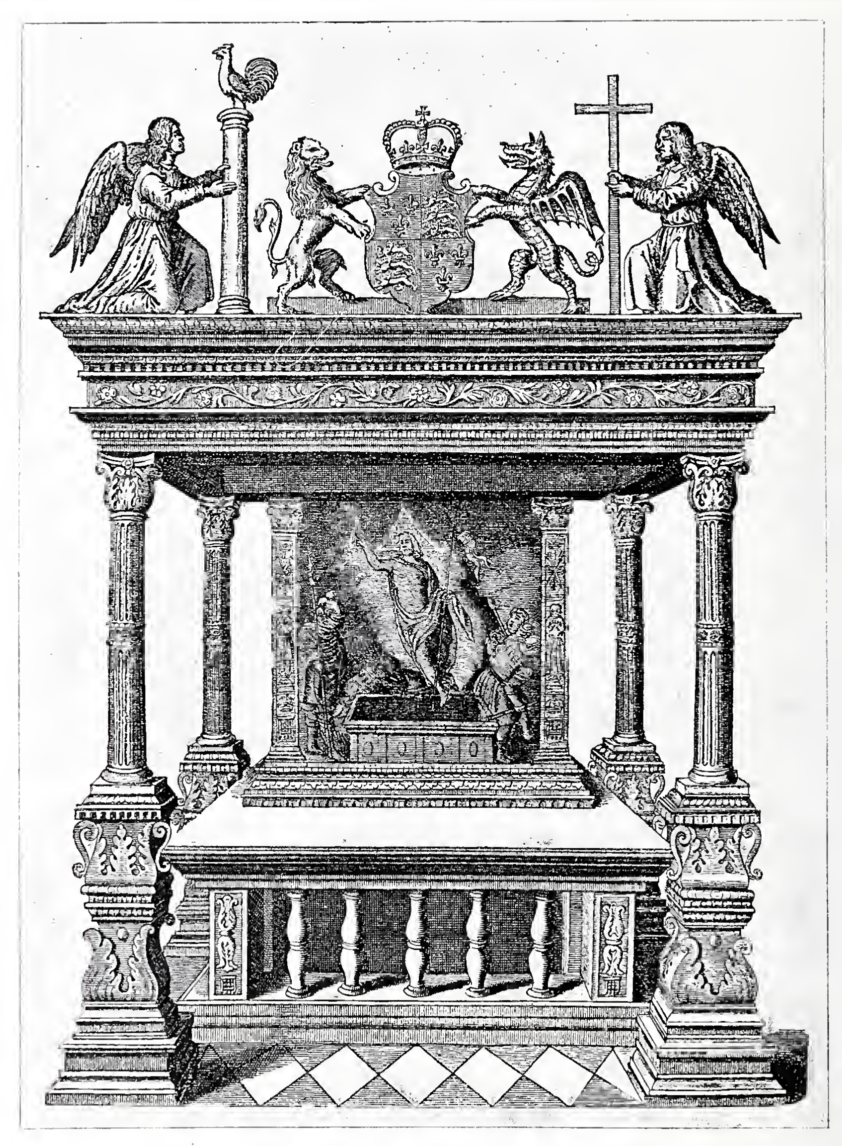
Von dem allen mögen in Florenz Gerüchte zu Torrigianos Ohren gedrungen sein. Daß im Laufe des Jahres 1520 bereits der Kontrakt für diese Denkmäler in Barcelona mit einem spanischen Bildhauer abgeschlossen worden war, davon wird die Kunde kaum nach England gedrungen sein.



Bronzemedaillon des Sir Thomas Lovell
Westminsterabtei

Wie mag er den Weg bis jenseits der Säulen des Herkules durchmessen haben? Wahrscheinlich von einem flandrischen Hafen aus durch das Biskayische Meer über Lissabon. Denn seit der Errichtung der portugiesischen Faktorei in Antwerpen (1503) war dies die direkteste und leichteste, lebhaft befahrene Handelsstraße nach dem Südwesten.

Für den spanischen Schlußabschnitt in Torrigianos Leben, die Jahre in Andalusien, haben sich keinerlei Dokumente gefunden; alles gründet sich auf das wenige, was Vasari, wahrscheinlich aus dortigen Handelskreisen, direkt oder mittelbar erfahren konnte. Die spanischen Kunstschriftsteller des XVII. Jahrhunderts nennen ihn wohl, aber nur auf Anlaß Michelangelos, Vasari nachschreibend. Selbst der Sevillaner Pacheco, dieser eifrige Sammler der Kunstdenkwürdigkeiten seiner Vaterstadt, schweigt über seine dortigen, von Vasari gerühmten Werke. Erst später hat man sie wiedererkannt: Palomino in seinem Museo pictorico (1724) gedenkt ihrer zuerst.



Der zerstörte Altar in Westminsterabtei
Nach einem Stich

Man möchte glauben, mit Cean Bermudez, Torrigiano habe sich zuerst nach der Stadt gewandt, für die jenes kaiserliche Denkmal bestimmt war: Granada. Dort hätte er dann erfahren, daß es schon vergeben war. In der Capilla Real, wo es hinkommen sollte, waren im Jahre 1520 zwei Italiener mit Marmorarbeiten beschäftigt: ein Florentiner Francesco und Meister Martin aus Mailand.[1]) Vergegenwärtigt man sich die dortigen Zustände, so sollte es scheinen, er hätte sich leicht eine seinem Ehrgeiz entsprechende Stellung schaffen können. Granada stand an der Schwelle seiner

[1]) Manuel Gomez Moreno, Guia de Granada 1892, S. 286, 297.

Glanzzeit: es sollte ein Zentrum des »plateresken« Stils werden. Schon 1510 hatte Rodrigo de Mendoza für die Ausstattung seines Schlosses Calahorra in der Sierra Nevada eine Schar lombardischer Bildhauer und Steinmetzen in Genua anwerben lassen. Wenige Jahre später (1525) erschien hier Diego de Siloe, der Baumeister der Kathedrale, der ersten spanischen Kirche im neuen Stil. Aber was man Torrigiano früher dort zugeschrieben hat, z. B. die Statue der Caridad über der Tür des Kapitelsaals, hat aufmerksamer Prüfung nicht standgehalten.

Jene Landsleute mögen ihm also geraten haben, sich nach Sevilla zu wenden, der reichsten Stadt Spaniens, dem Tor des transatlantischen Handels. Und ihr Rat erwies sich als vortrefflich. Leute wie er wurden dort mit offenen Armen aufgenommen. Es gab eine Kolonie italienischer, besonders florentinischer Kaufleute und Bankiers; *Calle de Italianos* heißt noch die Straße nördlich der Kathedrale.

Ein interessanter Florentiner Bildhauer, Miguel, war seit Jahren in diesem Tempel beschäftigt. Zuerst berufen für das Grabdenkmal des Erzbischofs Diego de Mendoza (gest. 1503), hatte er jetzt (1519) die Skulpturarbeiten für das Nordtor, einen prächtigen Rest der alten Moschee, unter Händen. Man sieht dort von ihm eine Verkündigung, zu ihren Seiten zwei imposante Statuen der Apostel Peter und Paul; darüber ein stürmisch bewegtes Relief der Tempelreinigung, in Terrakotta.

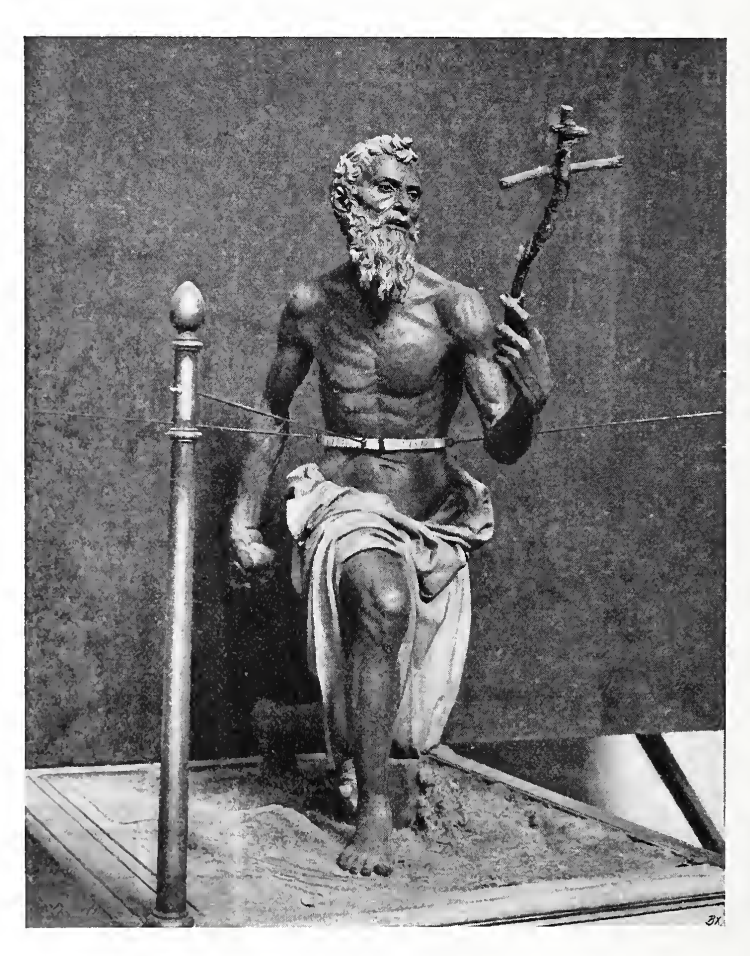
Torrigiano mußte bald entdecken, daß die Nachfrage in Werken seiner Kunst viel lebhafter und verbreiteter sei als in England, wo sie kaum über den Bezirk des Hofes hinausreichte. Aber die Richtung war eine andere. Die spanische Kirche hat von jeher die Plastik eifrig gepflegt, wobei freilich mehr auf Beschäftigung der religiösen Phantasie im Geist schwärmerischer Devotion als auf Befriedigung anspruchsvollen Geschmacks gesehen wurde. Daher bevorzugte man Ton und Holz, die in kürzerer Zeit ausdrucksvolle, umfangreiche Werke herzustellen gestatten. Terrakotta war aber die Spezialität Torrigianos.

Da Vasari von vielen, an mancherlei Orten zerstreuten Werken Torrigianos berichtete, so hat man seit dem XVIII. Jahrhundert vielfach nach solchen gesucht, besonders in dem (1414 gegründeten) Hieronymiterkloster am Guadalquivir. Für dieses ausgedehnte, reiche und hochangesehene *Convento de Buena Vista* hatte er drei Werke geliefert, ein Kruzifix, einen hl. Hieronymus und eine Madonna. Danach scheinen ihm im Schatten dieses heiligen Hauses mit seinen zahlreichen Patios noch einige Jahre glücklichen Schaffens beschieden gewesen zu sein. Ein beneidenswertes Asyl, von wo das Auge über einem Hain von Zitronen und Zypressen das Häusermeer der Stadt mit der überragenden Kathedrale beherrscht. Seit 1843 ist es Ruine.

Der Hieronymus hat seinen Namen dort lebendig erhalten. Er interessierte die Künstler durch die Tiefe anatomischen Wissens; dort, wo es bis spät im XVII. Jahrhundert keine Kunstschule gab, diente er für das Studium des Nackten als Akademie. Goya hatte sich auf einer Reise in Andalusien mit Begeisterung über diese Tonfigur ausgesprochen. Zweimal war er gekommen, hatte jedesmal über eine Stunde dabei verweilt und sie im Gespräch mit Cean Bermudez das beste moderne Skulpturwerk Spaniens genannt. Die Mönche hatten diesen ihren Schatz zur Seite des Altars in einer mit Bäumen und Vögeln belebten Felsgrotte aufgestellt. Dann errichteten sie ihm ein Tabernakel aus Mahagoni, mit säulengetragener Kuppel; er sollte von allen Seiten studiert werden können, denn er gibt immer gute Ansichten. Die Franzosen brachten ihn in den Alkazar.

Es ist die auch von Leonardo behandelte Gestalt des Büßers, das erhobene Kreuz von Baumästen in der Linken, die Rechte mit dem umklammerten Stein ausholend zum Schlag; doch ist die Aktion weniger heftig als bei Leonardo. Auch zeigt er uns

den bußfertigen Kirchenvater nicht wie üblich in greisenhaftem Verfall: es ist ein edler, hagerer, langbärtiger Kopf; die strenge Muskulatur, ohne Schwulst und Trockenheit, in Schwellungen und Streckungen der Funktion angemessen. Das lebensvolle Antlitz, es scheint Porträt — aus den matten Augen konnte man Ernst der Kontemplation oder Schwärmerei herauslesen —, erbaute die Mönche; der plastische Wurf, der wohlbe-



Der hl. Hieronymus
Museum zu Sevilla

rechnete Kontrapost, das Verständnis des verschlungenen Gefüges von Form und Bewegung war für die Männer von Fach eine Offenbarung. Vasari erfuhr, daß ein alter Hausmeister (*dispensiero*) des Florentiner Hauses der Botti als Modell gedient habe.

Noch mehr Aufsehen scheint seinerzeit der Kruzifixus von Terrakotta gemacht zu haben, den Vasari das bewundertste Werk in ganz Spanien nennt und Palomino noch sah. Er hatte ihn für Buena Vista wiederholt; beide Werke sind verschollen.

Dagegen wurde neuerdings eine Madonna in bemalter Terrakotta hervorgezogen, die jetzt im dortigen Museum neben dem Hieronymus aufgestellt ist. Die spanischen

Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts kennen sie noch nicht; aber seit der Veröffentlichung in dem Prachtwerk *Museo Español de Antigüedades* Tom. IV, 1875 hat sie in weiten Kreisen die Aufmerksamkeit auf den Meister belebt. Herman Grimm machte sie den Eindruck eines »sehr lebendigen Werks[1]), das in der Auffassung an Michelangelo erinnere«. Das Motiv der hochthronenden, in Frontansicht, den Blick in die Tiefe gerichteten Gestalt erinnerte an die Madonna von Brügge.[2]) Sie scheint sich huldvoll dem Verehrer zuzuwenden; eigentlich aber sieht sie nach dem Jesulein, dem sie eine kleine Kugel zeigt — ein Modell der Weltkugel —; das Kind betrachtet sie aufmerksam, doch ohne danach zu greifen.

J. C. Robinson hat gegen die Attribution dieser Terrakotta den etwas billigen Einwand erhoben, es habe ja damals in Spanien nicht wenig treffliche Bildhauer gegeben, denen eine solche Statue zuzutrauen wäre. Allein wer die gleichzeitigen Madonnenbilder eines Pedro Millan und die späteren eines Montañes dort gesehen hat, dem wird das unspanische Gepräge dieser Gruppe kaum entgehen. Sie alle haben einen Zug von Feierlichkeit bis zu schwermütigem Ernst, neben dem eine gewisse Kälte und das Genreartige des Motives im Werk des Italieners auffällt, obwohl der Typus auf ein nationales Modell hinweist — in den gesenkten großen Augen und dem hohen Bogen der Brauen, dem vollen Mund, dem kurzen Kinn. Daß ihre beschuhten Füße sichtbar werden, der linke auf zwei Kissen gesetzt, ist in Spanien ungewöhnlich. Das Kind mit dem glatten, kurzen Haupthaar statt des Lockenkopfs ist modellartig. Wenn ein Anflug realistischer Nüchternheit und die vollkommen plastisch auf Hervortreten der Formen berechnete Durchbildung florentinische Schule verrät, so erkennt man in gewissen Details, in der konventionellen Behandlung der Haare, in den Falten am oberen Saume des Kleides ganz bestimmt Züge seiner Londoner Werke. Auch die schönen starken Hände erinnern an die Königsstatuen in Westminster. Die bisher verbreitete Anzweiflung der Statue ist eben ein Exempel der so häufigen unkritischen Skepsis.

Von dieser Madonna existiert eine Wiederholung in karrarischem Marmor, deren Herkunft bis jetzt völlig dunkel ist. Sie steht in der Kirche der Universidad (weiland *Casa profesa*), an dem Pfeiler zur Rechten des Presbyteriums, wahrscheinlich seit dem vorigen Jahrhundert, als einige der wertvollsten bei der Exklaustration obdachlos gewordenen Kunstwerke auf Antrieb des Kanonikus Lopez Cepero in diese geräumige Cinquecentohalle gerettet wurden. Geist und Technik weisen auf italienische Hand. Im Linienadel, in dem fast kindlich jungfräulichen Wesen dünkt uns der feine Kopf madonnenhafter als das realistische Original; obwohl Kopie, ist sie mehr aus einem Guß als jene die Modellstudien nicht ganz überwindende Terrakotta.

DIE BÜSTE DER KAISERIN

Auch ein nichtkirchliches Werk, diesmal ein fürstliches Porträt, hat er wahrscheinlich in Sevilla ausgeführt. Es ist freilich verschollen, gibt uns aber das biographische Datum, daß er doch einmal mit Kaiser Karl V. in Berührung gekommen ist. Vielleicht

[1]) Im Jahre 1756 sah die Statue der italienische Reisende Norberto Caimo; er schreibt: Un' eccellente statua di S. Girolamo formata di terra cotta dal grand' emulo del Buonaruota Torrigiano. Da qualunque lato rimirasi quella, si rimane quasi estatico. Lettere d'un Vago Italiano. Tom. III. Pittburgo 1764. S. 125.

[2]) Louis Viardot hatte den Einfall, die Madonna von Brügge könne von Torrigiano sein. Musées d'Espagne. Paris 1843, S. 323.

seine letzte Arbeit nämlich war die Büste der jungen Kaiserin Isabella, der Tochter Emanuels von Portugal und der Maria von Kastilien (geboren zu Lissabon am 24. Oktober 1503). Dies erfährt man durch den einzigen zeitgenössischen Autor, der außer jenen drei Florentinern Torrigianos gedacht hat, Francisco d'Hollanda, wohlbekannt aus den Gesprächen Michelangelos. »*Il fit en argile le portrait de l'Impératrice, que Dieu ait en sa sainte gloire.*«



Madonna
Terrakotte im Museum
Sevilla

Dieser vielgereiste Portugiese hatte sich eine Liste der Ersten, der Koryphäen in den Künsten zusammengestellt auf Grund seiner in Italien und Spanien gewonnenen Anschauungen. Graf Raczynski hat sie in seinem Buche in französischer Übersetzung mitgeteilt (S. 56); leider konnte das Original dieses merkwürdigen Aktenstückes der portugiesischen Ausgabe der Diálogos von Joaquim de Vasconcellos nicht beigefügt werden. Francisco nennt diese Ersten »Adler«, ein Terminus eigener Erfindung, »weil sie alle anderen weit hinter sich lassen und durch die Wolken zum Sonnenlicht hinaufdringen«.

Oft nennt er nur einen Adler; wenn es mehrere sind, bringt er sie wohl in Rangordnung; nennt auch ihre Hauptwerke, als Beglaubigung. Hier erscheint nun Torrigiano, und zwar allein, als Adler in der Terrakotta, *plastike*. In diesem Fache war unser Portugiese kompetent; als Tonplastiker hatte er einst seine Lehrjahre begonnen.

Die Notiz Franciscos mußte früher bedenklich scheinen. Denn die Vermählung des Kaisers mit der Prinzessin fällt ins Jahr 1526; aber nach der bisherigen Annahme



Madonna
Marmorgruppe in der Kirche der Universidad
Sevilla

war Torrigiano bereits 1522 verstorben. Auf der andern Seite schien ein Irrtum Franciscos kaum denkbar, der ja ganz in der Lage war, über diesen Punkt unterrichtet zu sein. Er ist am portugiesischen Hofe geboren und aufgewachsen; sein Vater war ein angesehener Miniaturmaler und Offizier des Heroldamts. Er selbst war im Hause des Infanten D. Fernando erzogen worden (seit 1507). Und als er im Jahre 1537 seine große Tour antrat, hat er in Valladolid eben die dort residierende Kaiserin aufgesucht, der er wohl Briefe ihrer Schwägerin Eleonore, der Schwester Karls und dritten Ge-

mahlin Emanuels zu überbringen hatte. Sie entließ ihn mit dem Auftrag, in Barcelona ein Porträt des Kaisers verstohlen (*de furtado*) für sie aufzunehmen.

Die einzige Möglichkeit, über jenen chronologischen Widerspruch wegzukommen, bot die Annahme, daß er Isabella noch als Infantin in Lissabon modelliert habe, und nach Lissabon konnte er 1519 auf der Seereise von England oder Flandern nach Spanien gekommen sein. Nun aber weiß man seit 1879, daß Torrigiano noch bis zum Jahre 1528 in Sevilla gelebt hat. Dann aber ist er Zeuge des Einzugs und der Vermählung des Kaisers gewesen, die im Jahre 1526 dort mit ungewöhnlichem Pomp gefeiert wurde. Am 10. März hatte im Alkazar der Erzbischof von Toledo, Alfonso de Fonseca, die kirchliche Trauung vollzogen. Die Neuvermählten verweilten bis zum 18. Mai. Bei dem Einzug Isabellas am 3. März waren sieben Triumphbogen errichtet, bei denen Torrigiano mitgeholfen haben wird.

Wie leicht hätte sich damals sein Schicksal ganz anders gestalten können, wenn er das Glück oder Geschick gehabt hätte, die Aufmerksamkeit Karls V. intensiver zu fesseln. Er konnte ihm von seiner Schwester Katharina in London erzählen und von seinem bösen Schwager. Karl hätte ihn mitnehmen können nach Granada, wo er seine Flitterwochen verbringen wollte. Der Zauber der Alhambra nahm ihn gefangen; er beschloß, sich dort oben einen Palast im italienischen Stil zu bauen; es war der erste Renaissancepalast Spaniens. Karl V. hatte eine Schwäche für die Italiener, auf deren politische Intelligenz er große Stücke hielt. Man erinnert sich, wie er später einen andern toskanischen Bildhauer, den Leon Leoni aus Arezzo an seinen Hof zog, der auch eine wenig klare Vergangenheit hatte. Er war vom Papste wegen eines Mordes zum Verlust der rechten Hand verurteilt worden; mit dieser, dem Henker verfallenen Hand hat er die herrlichen Bronzefiguren des Kaisers und der Seinigen hergestellt, noch jetzt Juwelen des Madrider Museums.

Von jener Büste der Kaiserin nun hat sich bis jetzt keine Spur, auch keine Erwähnung in Inventaren gefunden; sie müßte mit den Sachen des Kaisers in Spanien verblieben sein. Es war gewiß keine gewöhnliche Arbeit, da Francisco auf ihren Eindruck hin Torrigiano zum »Adler« ernannt hat.

DIE KATASTROPHE

Es schien wirklich, als sei dem nun bald fünfzigjährigen Italiener nach seinen Jahren im nebligen Albion, das sonnige Andalusien als »Ankerplatz und Reiseziel« bestimmt gewesen. Seine Sachen fanden Anklang, ja Enthusiasmus; sie lagen in der Richtung der nationalen, in Sevilla später blühenden farbigen Skulptur. Einen Rückhalt hatte er gefunden in dem angesehenen, reichen Orden. Die spanischen Städte waren im Begriff, sich mit Werken des »plateresken« Stils zu füllen; die ankommenden lombardischen Prachtstücke der Aprile und Gazini weckten Nacheiferung; noch ein Jahrzehnt in dieser Bahn, und die Geschichte würde seinen Namen vielleicht jenen Missionaren des Italianismus, Berruguete, Siloe, Vigarni, angereiht haben. Aber er bewegte sich auf einem Boden, gefährlicher als das London Heinrichs VIII. und das Rom der Borgia.

Eine Madonnenstatue veranlaßte bei einem vornehmen Herrn den Wunsch, deren Wiederholung zu besitzen. Vasari nennt ihn *Duca d'Arcus*. In der Tat kommt in der Stadtgeschichte ein Grande dieses Titels vor, Don Rodrigo aus dem Hause Ponce de Leon; er war Alcalde mayor (Oberrichter), erscheint als Procurador der Stadt auf

den Cortes von Palencia (1523), auf denen zum erstenmal der junge König Karl erschien, und bei den Festlichkeiten seines Einzugs erblickt man ihn im Vordergrund. Dieser stellt eine Belohnung in Aussicht, die den Künstler auf die Dauer unabhängig zu machen scheint. Die Statue wird abgeliefert, und alsbald erscheinen zwei Boten mit Säcken, den Lasten des verheißenen Metalls. Aber statt Gold und Silber stürzen kupferne Maravedis aus den Säcken (deren 136 auf eine Peseta kommen); ein Florentiner berechnet ihm die Summe auf nicht volle dreißig Dukaten.

Aufgebracht über die Enttäuschung, sucht der Künstler noch einmal an den Marmor heranzukommen; er zieht einen Hammer hervor, beschädigt, zertrümmert sein Werk. Dergleichen Anwandlungen sind in der anekdotischen Chronik der Künste nicht selten. Auch Donatello hat einmal etwas Ähnliches verübt, als ihm ein Genuese den Preis seiner Arbeit herabzuhandeln sich erdreistete. Angesichts des alten Cosimo, der einen Ausgleich versucht, stößt er den Bronzekopf, die Arbeit eines Jahres, von den Zinnen des Palastes Medici in die Gasse hinunter. — Diesmal war der Ausgang weniger harmlos. Der Herzog ist außer sich; er hat seine schöne Statue verloren und ist behaftet mit dem Fleck des Geizes, der Prellerei. Er rächt sich so grausam wie feige, indem er den Meister bei der Inquisition denunziert: er hatte sich an einem heiligen Bilde vergriffen. Der Begriff Ketzerei war ja bei jenen Glaubensrichtern etwas weit. Daß ein Argwohn von Protestantismus wegen seiner Herkunft aus England im Spiel gewesen, ist nicht wahrscheinlich, da Heinrichs VIII. reformatorische Anwandlungen damals noch gar nicht begonnen hatten; sie setzen erst ein mit dem Sturze Wolseys (1529). Man verhaftet also den Italiener, schickt ihn von einem Richter zum andern, die härteste Strafe steht in Aussicht: da beschließt er, sich der schauderhaften Farce des Autodafé zu entziehen, und endet im Kerker der Triana durch freiwilligen Hungertod.

Die Geschichte gründet sich allein auf die nicht unfehlbare Autorität des großen Erzählers Vasari. Die Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit sind erhoben worden von Spaniern, wie Antonio Ponz und Cean Bermudez. Ihre Beweggründe sind klar: sie empfanden den Fall als nationale Beschimpfung. Palomino, der Vasari glaubte, wollte den Namen des Edelmanns nicht verraten, »weil er ein Spanier war«. Man weist hin auf die notorische Freigebigkeit damaliger Granden, die ja der Einführung der Renaissance den Weg gebahnt hat — und auf einzelne Unwahrscheinlichkeiten, z. B. daß dreißig Dukaten in Maravedis zwei Lastträger erfordern sollen. Dieser Zug erinnert an die Legende Correggios. Ponz vermutete, sein Vergehen habe in einer schweren Beleidigung des Herzogs bestanden. Llorente, der sein Buch über die spanische Inquisition noch aus den Akten ihres Archivs (das dann vernichtet wurde) zusammenstellte, fand nichts von einem Prozesse Torrigiano.

Der Kern der Geschichte, die zerbrochene Statue, scheint tatsächlich. In Künstlerkreisen zirkulierte jahrhundertelang ein Fragment: das Stück eines Busens mit einer Frauenhand, *la mano de la teta* (jetzt in der dortigen Akademie);[1]) in Malerateliers erhielten sich die Köpfe von Mutter und Kind. Diese bewunderte Hand erinnert wieder an die Hände des Königspaares in London.

Im übrigen ist wenig wahrscheinlich, daß in so hellen Zeiten, in einem Zentrum internationalen Verkehrs, zu Lebzeiten jenes Herzogs eine solche Fabel aufgekommen und unwidersprochen Verbreitung gefunden haben sollte. Notorisch fällt gerade in diese Jahre ein Aufschwung (*apogeo*) im Treiben des hl. Uffiz. 1524 wurde am Kastell der Triana, dessen Residenz, eine Tafel angebracht, die seine Erfolge seit der Ein-

---

[1]) Eine Skizze in STIRLINGS Annals I, 111.

führung durch Ferdinand und Isabella (1481) rühmte: 20000 haben die Ketzerei abgeschworen, tausend mußten dem Feuer übergeben werden.

Dies wäre geschehen im Spätsommer des Jahres 1528.

Die Handlung des Herzogs würde noch widerwärtiger erscheinen, wenn sich ergäbe, daß er Torrigiano schon vorher zu Dank verpflichtet war. Man sieht in einer Kirche des benachbarten Utrera, S. Maria de la Mesa, in der Familienkapelle (*del Rosario*) dieses Herzogs die Statue eines Verwandten, D. Diego Ponce de Leon, auf dessen letztwillige Bestimmung (1512) dort errichtet. Es ist eine knieende Figur, in der Art der Florentiner Terrakotten.

* * *

So endete der Florentiner Pietro Torrigiano im sechsundfünfzigsten Lebensjahre, fern von der Heimat, verlassen von menschlicher Hilfe und Teilnahme, durch eigenen Willen. Wieder hatte eine Aufwallung heißen Bluts, wie das erste, so dies letzte Unglück über ihn gebracht. Ein Stiefkind des Glücks! *O fuerza de un destino infeliz!* so schloß einst Palomino seine Lebensgeschichte. —

Es würde manchem lächerlich vorkommen, Torrigiano und Michelangelo zu vergleichen. Aber gefiel es nicht dem Schicksale selbst, hier mit Analogien, Berührungen zu spielen? Es führte beide, geborene Bildhauer, von der Natur geformt in einer ihrer generösen Launen, im Aufgang des Lebens zusammen, in der Morgenröte der sonnenhellen Tage italienischer Kunst. Ein Glück, wenn sie sich nie gesehen hätten. Sie glichen sich, sonst gründlich unähnlich, in ihrem impulsiven Temperament, in der Gefahr, durch Fehlen des Maßes zu irren.

Der größere von beiden Florentinern war ein menschenscheuer Melancholiker, der Einsamkeit Freund, in Dichten, Denken, Meißeln; furchtbar zwar in bitteren Worten, aber dem Streit aus dem Wege gehend, zu jähen Entschlüssen geneigt, wenig geschaffen, Menschen und Verhältnisse zu beherrschen. In seiner oft rätselhaften Laufbahn gewahrt man das erfolglose Ringen eines prometheischen, aber stark subjektiven Naturells mit Umständen und Gegenständen, Herren und Dienern, Charakter und Material seiner Werke.

Der andere, für den Kampf des Lebens, physisch und wollend ausgerüstet, rasch entschlossen und doch anpassungsfähig, jedweder Aufgabe und den schwierigsten Situationen gewachsen, auf dem verschiedensten Boden bald durchdringend, in jeder Fremde zu Ansehen gelangend.

Die Größenverhältnisse ihrer Begabung freilich wird man nicht versuchen wollen zu bestimmen. Bonarroti, von Anfang an ein Günstling der Mächtigen, ihres unbedingten Vertrauens, ihrer Nachsicht sich erfreuend, mit Aufträgen an den ersten Kunststätten Italiens überhäuft, an den gewaltigsten Stoffen rasch seine Größe findend: Torrigiano, noch Lehrling, aus der Heimat der Musen verstoßen, nach unstetem Wanderleben zu seiner großen monumentalen Arbeit erst als Vierziger gelangend, in einem von italienischer Kunst noch fast unberührten Lande. Da aber bewährt sich sogleich das echte Metall seiner Natur. Doch nicht mehr als zwei Jahrzehnte ausgiebigen Schaffens sind ihm beschieden, während jener bis zur äußersten Grenze menschlicher Leistungsfähigkeit auf seinem Posten steht.

Auch Michelangelo hatte Unglück mit zweien seiner Hauptwerke; aber was ist die gestörte Ausführung einzelner Unternehmen, selbst wenn sie nicht selbstverschuldet wäre, gegen den Schiffbruch eines Lebens! Wir kennen keine so tragische Lebensgeschichte eines großen Künstlers.

Ein Zufall bescheidet beiden ein fürstliches Denkmal in dem ersten Tempel zweier Kapitalen, und Torrigiano beendet das seine in demselben Jahre 1518, wo Michelangelo in Rom, nach vierzehnjährigem Mühen, in jener fatalen Audienz bei Seiner mediceischen Heiligkeit, den Zusammenbruch des Juliusdenkmals, seines kühnsten bildnerischen Gedichts, besiegelt, indem er die Fassade von S. Lorenzo übernimmt. Das sieht fast aus wie eine Genugtuung, wie ein jenem vom Schicksal gegönnter Triumph. Wie mancher ist, in die Fremde versetzt, zurückgegangen, verwildert, in leere Manier verfallen. Dieser findet seine Kunst sofort wieder, nach allen Zerstreuungen und Unterbrechungen, auch in der spröden spanischen, britischen Umgebung.

Er errichtet in der nordisch gotischen Prachtkapelle des kaum den mittelalterlichen Zuständen sich entwindenden Inselreichs ein Nationaldenkmal, pflanzt dort das Panier der Renaissance. Niemand wird hier Nachwehen eines langen Abenteurerlebens entdecken. Dem Brausekopf gelingen vorzüglich Bildniswerke, die sonst kühle Beobachtung verlangen. Ein Spätgeborener des florentinischen Quattrocento, hat er etwas von dem Universalismus dieser Ära: er ist Architekt und Ornamentist, vielleicht auch Maler, bewegt sich in allen Zweigen der Groß- und Kleinskulptur, in Terrakotta, Erz und Marmor. Und neben naturalistischer Wahrheit und Kraft, dem Kern seines Wesens, eignet ihm durchgebildeter Formensinn, ja Schönheitsgefühl, wenn er auch in gewissen Nebendingen sich mit einförmiger Stilisierung begnügt.

Dagegen nun die geniale Einseitigkeit des Andern. Das Porträt hat er stets abgelehnt. Nur der Marmor paßt ihm. Mit Überschreitung der Jugendjahre beginnt schon sein Kampf mit der Schwierigkeit zu vollenden. Er kann die übernommene Aufgabe nur lösen, indem er sie in den Bann seiner persönlichsten Art zwingt. Im Menschenkörper ist ihm die Kunst beschlossen, selbst die ornamentale.

Freilich, ein Verhängnis blieb doch das »ewige Exil« für Torrigiano. Er bleibt jenseits der Grenzlinie, wo Michelangelos alles überragende Größe beginnt: in der Schöpfung einer eigenen Menschheit, einer neuen Welt. Angesichts seiner Offenbarungen will es scheinen: Torrigiano hat uns wenig zu sagen. Hier hört jeder Vergleich auf: Michelangelo gehört eben zu einer anderen, höheren Ordnung in der himmlischen Hierarchie schöpferischer Sterblichen.

BOTTICELLIS HL. SEBASTIAN AUS S. MARIA MAGGIORE ZU FLORENZ

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin bewahrt einen hl. Sebastian (Nr. 1128, vgl. die Heliographie), den die Stilkritik als Jugendwerk Botticellis erkannt hat. Schon längst hat man vermutet, in diesem Bilde jene Tafel zu besitzen, die sich einstmals in S. Maria Maggiore zu Florenz befand und im Jahre 1473, also 1474 unseres Stils, gemalt sein soll. Bestände eine solche Annahme zu Recht, so würden wir in diesem hl. Sebastian das früheste der genau datierbaren Werke Botticellis vor uns haben, von dem stilkritische Untersuchungen der Jugendwerke des Meisters ihren Ausgang zu nehmen hätten. Dieses möchte wohl allein den erneuten Versuch, den Identitätsnachweis zu liefern, rechtfertigen.

Hören wir zunächst nochmals unsere Quellen. Der Anonymus des Cod. Magl. (ed. C. Frey 1892 S. 105) berichtet von Botticelli: »In Santa Maria Maggiore è di sua mano I° San Bastiano in tavola, che è in una colonna, il quale fece di Giennaro nel 1473.« — Vasari in der ersten Ausgabe seiner Vite (1550, S. 492): »In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose, & massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo & ancora un S. Sebastiano in Santa Maria Maggior di Fiorenza. Per la città in diverse case fece tondi di sua mano ...« — Vasari in der zweiten Ausgabe (1568, S. 471): »In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose, & massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo, & ancora un S. Sebastiano. In S. Maria Maggior di Fiorenza è una pietà con figure piccole allato alla cappella di Panciatichi molto bella. Per la città ......« Der Anonymus und Vasari I stimmen also überein; beide nennen einen hl. Sebastian in S. Maria Maggiore. Dagegen erwähnt Vasari II einen Sebastian im Palast der Medici und nennt statt dessen in S. Maria Maggiore eine Pietà, von der bisher noch gar nicht die Rede gewesen war.

Es wird zunächst nötig sein, die Möglichkeit zweier Sebastianbilder von der Hand Botticellis zu erwägen, von denen der eine in der Kirche, der andere in Casa Medici gewesen wäre. — Durch das Inventar [1]) vom Jahre 1492, das uns in einer Kopie vom Jahre 1512 erhalten ist, sind wir ja hinreichend informiert über die Kunstwerke in Lorenzos Besitz, wenigstens soweit solche im Palast in der Via largha, und der ist Vasaris Casa Medici, in Betracht kommen. Das Inventar gibt keine Notiz, die sich

[1]) E. Müntz, Les collections des Médicis au quinzième siècle S. 58 ff.





irgendwie auf einen Sebastian Botticellis beziehen ließe. Wir hören hier überhaupt nur von einer Darstellung des Heiligen. Sie befand sich in der sogenannten Camera di Lorenzo: »uno quadro dipintovi su la testa di Santo Bastiano et altre fighure et arme e palle in uno tabernacholo, di mano dello Squarcione.«[1]) Also ein Bild, das mit demjenigen, nach dem wir suchen, nichts gemein hat. So mißlich im allgemeinen Schlüsse ex silentio sind, hier ist ein solcher wohl zulässig, denn der Charakter des Inventars bürgt uns dafür, daß kein Werk Botticellis übergangen ist. Wir haben es also nur mit *einem* Sebastian des Künstlers zu tun.

Wie sind aber die so verschieden lautenden Nachrichten unserer Quellen in Einklang zu bringen? Man hat versucht, Vasari derart zu interpretieren, daß man annahm, die Tafel des hl. Sebastian sei für Lorenzo de' Medici gemalt und später aus dem Familienpalast in die Kirche gelangt. Dem hat Ulmann[2]) entgegengehalten, daß der Anonymus, der vor Vasari schreibt, den Sebastian bereits in S. Maria Maggiore erwähnt. Man könnte hier weitergehen und Vasari I, der ja ebenfalls den Sebastian bereits in der Kirche erwähnt, gegen Vasari II ausspielen. Ulmann hat dann vorgeschlagen, einen Interpunktionsfehler bei Vasari II anzunehmen und statt: »ed ancora un S. Sebastiano. In Santa Maria Maggiore di Fiorenza è una Pietà con figure piccole, allato alla cappella de' Panciatichi, molto bella« zu lesen: »ed ancora un San Sebastiano in Santa Maria Maggiore di Fiorenza e una Pietà con figure piccole ...« Dieser Vorschlag ist einigermaßen überzeugend für denjenigen, der beachtet, wie Vasari II den ganzen betreffenden Passus von Vasari I übernimmt. Den Nachtrag, der die Pietà in S. Maria Maggiore bringt, hat Vasari in den Text der ersten Ausgabe eingeschaltet, um dann wortwörtlich wie früher fortzufahren: »Per la città in diverse case fece tondi ....« Die Vermutung liegt nahe, die vorliegende Vita sei nicht in ihrem ganzen Umfange handschriftlich neu redigiert worden. — Ulmann folgt schließlich Freys[3]) Hinweis, daß Vasaris »allato alla cappella de' Panciatichi« dem »in una colonna« des Anonymus entsprechen würde. Doch können wir das so ohne weiteres nicht gelten lassen, denn der Anonymus spricht von dem Sebastian und Vasari von der Pietà bei diesen lokalisierenden Bezeichnungen.

Begeben wir uns nun nach S. Maria Maggiore. Die Kirche ist zwar durch Gherardo Silvani im Geschmacke des XVII. Jahrhunderts »renoviert« worden, wie Richa[4]) sagt, doch beschränkt sich diese Renovierung im wesentlichen auf die Dekoration. Die eigentliche Struktur der Kirche ist die alte; wir haben also die gleichen räumlichen Dispositionen wie der Anonymus und Vasari vor uns. Die Kirche besteht aus drei Schiffen, denen je eine dreiseitig geschlossene Kapelle vorliegt; doch ist der Ausdruck »cappella« nicht allein auf diese drei zu beziehen, wie sich aus Vasari und noch klarer aus Richa ergibt, sondern auch auf die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe, an deren Wänden Altäre stehen. Unter dem ersten Kreuzgewölbe des rechten Seitenschiffes stehen zwei Altäre, und Richa spricht diesen gemäß von zwei Kapellen. Der erste Altar, an der Eingangswand, gehört den Rimbotti, der zweite, d. i. der erste an der rechten Seitenwand, den Panciatichi. Es ist nun leicht festzustellen, was Vasari unter »allato alla cappella de' Panciatichi« verstanden hat; denn da es sich nicht um eine dreiseitig geschlossene Kapelle handelt, können nur die Gewölbpfeiler, die eben

[1]) A. a. O. S. 60.
[2]) Ulmann, Sandro Botticelli S. 47 f.
[3]) C. Frey, Cod. Magl. S. 358.
[4]) Richa, Chiese fiorentine 1755, t. III, S. 262 f.

jene Kapellen seitlich begrenzen, gemeint sein. Der Pilaster an der Eingangswand kommt nicht in Betracht, da er dicht neben dem Altar der Rimbotti steht und Vasari, da er im vorliegenden Falle nun einmal so genau lokalisiert, dann allato alla cappella de' Rimbotti gesagt hätte. Es kann sich also nur um den ersten Pfeiler des rechten Seitenschiffes handeln. So haben wir den Platz, den Botticellis Pietà nach Vasari II einnahm, wiedergefunden. Ist nun aber der genannte Pfeiler die »colonna« des Anonymus?

Der vierseitige Pfeiler ist al fresco bemalt, und zwar offenbar von verschiedenen Händen, deren eine noch dem Trecento angehört, die andere bereits im Übergangsstil zum Quattrocento schafft. Diese Fresken können uns durch ihren Inhalt vielleicht förderlich sein. Auf jeder Pfeilerseite sind zwei Darstellungen: auf der dem Mittelschiff zugewandten Seite Maria Magdalena, darüber Stephanus; auf der dem Eingang zugewandten Seite unten Fides, oben der Täufer; nach dem Seitenschiff zu unten Nikolaus von Bari rettet die drei Mädchen vor der Schande, darüber Petrus; nach dem Hochaltar zu unten Martyrium des Sebastian, darüber Jonas. Da wir für die Pietà nachgewiesen haben, daß sie an diesem Pfeiler gehangen hat, durch sie also eine der Fresken, und zwar dem allato alla cappella zufolge wahrscheinlich die Fides, bedeckt wurde, so dürfen wir vielleicht für das Fresko des Martyrium des Sebastian ein gleiches Schicksal annehmen, und wir hätten damit in diesem Pfeiler auch die »colonna« des Anonymus wiedergefunden. Kann nun an dieser Stelle, an der offenbar der Sebastian Botticellis, den der Anonymus erwähnt, gehangen hat, die Berliner Tafel gehangen haben? — Die Maße gestatten dies nicht nur, sondern erweisen, daß die Tafel für diesen Pfeiler hergestellt wurde. Der Pfeiler mißt 0,87½ m in der Breite, Botticellis Bild in Berlin 0,75 m in der Breite, ohne Rahmen. Der Berliner Sebastian erfüllt mithin alle Bedingungen, die wir stellen müssen für eine Identifikation mit dem des Anonymus: die Stilkritik weist ihn der Jugendzeit Botticellis zu; er ist auf eine Tafel gemalt, die Tafel entspricht dem Breitenmaß des Pfeilers in S. Maria Maggiore. — »In Santa Maria Maggiore è di sua mano I° San Bastiano in tavola, che è in una colonna, il quale fece di Giennaro nel 1473.« — Versuchen wir noch die Pietà zu rekognoszieren. Man hat an diejenige der Münchener Pinakothek (Nr. 1010) gedacht. Doch erfüllt dieses Bild weder die Bedingung der figure piccole noch die der Maße (hoch 1,38 m, breit 2,08 m). Großes Anrecht, für die Pietà aus S. Maria Maggiore genommen zu werden, hat dagegen die im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Nr. 35) denn sie weist ein der Pfeilerbreite entsprechendes Format (hoch 1,07 m, breit 0,71 m) sowie die kleinen Figuren auf.

ZU KONRAT WITZ

VON ROBERT STIASSNY

Unter den mannigfachen Kostbarkeiten, die sich auf dem gräflich Wilczekschen Schlosse *Kreuzenstein* in Niederösterreich zu einem feingestimmten Gesamtbilde mittelalterlicher Burgenherrlichkeit zusammengefunden haben, nehmen die Gemälde nur einen zweiten Rang ein. Dekorative Gesichtspunkte, historische, kulturgeschichtliche, ikonographische und kostümliche Interessen waren für die meisten Erwerbungen maßgebend. Dennoch fehlt es nicht an einer Anzahl erlesener Stücke, die Urteil, Geschmack und Finderglück eines auch auf diesem Gebiete erfahrenen Sammlers beweisen. Ein mit Jean Fouquet in Verbindung gebrachtes Meisterbildnis, das als Hauptwerk der altfranzösischen Schule heute im Louvre hängt, war bis vor kurzem ein stolzer Besitz Kreuzensteins. Von kaum geringerem Seltenheitswerte ist eine hier noch unbemerkt gebliebene Leistung des deutschen Frühmeisters Konrat Witz. Steht doch Witz, namentlich seit er durch die Mitteilungen Daniel Burckhardts im vorigen Hefte des »Jahrbuchs« uns künstlerisch und menschlich soviel näher gerückt ist, als eine der interessantesten Gestalten des deutschen Quattrocentos da.

Das Bild, dessen Wiedergabe an dieser Stelle dem besonderen Entgegenkommen Sr. Exzellenz des Grafen Hans Wilczek zu danken ist, bedeutet einen willkommenen Zuwachs zum Werke des Künstlers, ohne die Vorstellung von seiner Art um einen neuen, unerwarteten Zug, um eine individuelle Note zu bereichern. Was man auf den ersten Blick nur vermuten durfte, bestätigt die von Burckhardt (oben S. 196 Anm.) nachgewiesene Herkunft des Gemäldes. Im Jahre 1808 wurde die markgräflich badische Galerie in Basel versteigert, aus der die bekannten acht Bilder des Witz nachmals in die dortige Kunstsammlung gelangten. Auf derselben Auktion tauchte nun auch die Kreuzensteiner Tafel auf, die daher offenbar ein abgesprengtes Bruchstück des nämlichen Wandelaltares ist, dem jene angehörten. Über Umfang und Aufbau des vielschichtigen Werkes, das eine größere theologische Konzeption in typologischer Anordnung vorführte, sind wir nicht unterrichtet. Soviel steht aber fest, daß der Platz des Kreuzensteiner Bildes auf der Innenseite eines seiner Flügel gewesen ist, und zwar in der unteren Reihe des zweistöckigen Systems ihrer Gemälde. Denn der Goldgrund der Türen imitiert einen Wandteppich, der in der oberen Abteilung an einer durchlaufenden Stange mittels Ringen gardinenartig befestigt, im Untergeschosse glatt niederhängt. Die abweichende Zeichnung des Granatmusters in Kreuzenstein fällt nicht auf; sie variiert auch auf einzelnen der Basler Zweifigurenbilder. Hingegen fehlen nur in Kreuzenstein die Namensbeischriften, die auf diesen Stücken die dargestellten Personen bezeichnen. Die

schwankenden Maße der Basler Tafeln — sie haben durchschnittlich 74 cm in der Höhe und 92 cm in der Breite — machen es wahrscheinlich, daß die Bildfelder des Altares von Haus aus in etwas ungleichen Dimensionen gehalten waren. Das Kreuzensteiner Fragment braucht darum nicht erst nachträglich auf sein heutiges kleineres Format (80 × 86 cm) gebracht worden zu sein. Seine Holzart (Eiche) stimmt überein mit derjenigen der übrigen Flügelbilder des Altares.

Gegenständlich fügt sich unsere Komposition ohne weiteres in dessen Gedankengang ein. Es handelt sich um eine der alttestamentlichen Begebenheiten aus der Zeit »ante legem«, die den entsprechenden evangelischen Heilsereignissen als den Momenten der Erfüllung gegenübergestellt wurden. Das »*Frauenzimmer*«, das — nach der Aufzeichnung des Basler Vorbesitzers des Bildes — »*einem König einen Pokal präsentiert*« ist nämlich die Königin von Saba vor Salomon. Ihr Besuch (1. Kön. 10) galt gleich der Begegnung Abrahams mit Melchisedek und der Szene, David empfängt Wasser von den drei starken Männern, die sich in Basel erhalten haben, als »Vorzeichen« und »Typus« der Anbetung der drei Könige, die unter den verlorenen Stücken des Altarzyklus mit Sicherheit vorauszusetzen ist. Die sabäische Königin war als Vertreterin des Heidentumes dem Vertreter des alten Bundes gesellt; beide weisen aber auf den Heiland hin, er als Prophet, sie als Sibylle. Hatte doch die christliche Legende gegen Ende des Mittelalters die morgenländische Fürstin unter dem Namen Nichaula in den offiziellen Kreis der Sibyllen eingeführt.

Wie auf einem der Basler Gemälde Esther neben Ahasver hat auf unserer Tafel die Königin auf einer rotbezogenen Wandbank zur Linken Salomons sich niedergelassen. Der König, jugendlich und bartlos, sitzt auf blaugrünem Kissen. Er trägt einen langen, weitärmeligen, über den Hüften gegürteten Tappert von grünem, geschorenem Samt, der sich schwer und massenhaft um seine Füße lagert, dazu einen roten, breitkrempigen, mit Edelsteinen und Goldknöpfen besetzten Schaufelhut. Mit einer zurückhaltenden, etwas frostigen Höflichkeit, mit einer knappen Handbewegung, ein halbes Lächeln auf den Lippen, wendet er sich der Besucherin zu, die sich ehrerbietig von ihrem Platz erhoben hat, um dem Gastfreunde, dessen Weisheit zu hören sie gekommen ist, einen goldenen Deckelpokal als Geschenk zu überreichen. In ihrer nonnenhaften Verhüllung, einem lichtblauen Mantel über dem einfachroten Kleide, das zarte, sinnige Köpfchen mit den erstaunten Äuglein in Haube und Kinntuch, sieht die Königin einer »klugen Jungfrau« ähnlicher als einer christlichen Sibylle oder gar einer Sultanin. Ihre Verbeugung hat etwas Linkisches, Stockendes, Verlegenes, wie auch Salomon ziemlich steif und unbequem dasitzt. Stellung und Körperform sind jedoch bei aller Befangenheit in ihrem organischen Zusammenhang erfaßt, greifen deutlich durch die Gewänder. Wirkt in den weichen, wallenden Linien des Mantels der Königin noch der rundgeschweifte, altgotische Stil nach, so sind die eckig gebrochenen »Schleiffalten«, die der Rock Salomons auf dem Boden schlägt, mit derselben spätgotischen Umständlichkeit behandelt wie die Gewandmotive auf dem Estherbilde in Basel und der Straßburger Heiligenkonversation des Witz. Als Gegengewicht zu diesen vollen Draperien sind die Köpfe unverhältnismäßig groß gebildet, wodurch die ohnehin untersetzten Gestalten einen etwas zwerghaften Eindruck machen, Salomon geradezu verwachsen erscheint. Immerhin ist die schwerfällige Gedunsenheit der Basler Figuren, die bei einzelnen der in Ritterrüstung auftretenden biblischen Helden fast ans Burleske streift, vermieden. Auch die psychologische Existenz des Paares, der Stimmungsgegensatz der beiden Gestalten ist feiner herausgearbeitet, die Situation bei äußerer Ruhe innerlich belebter als in den dortigen Gruppen. Der gesprächige Kopf des königlichen Philosophen



KONRAT WITZ

DIE KÖNIGIN VON SABA VOR SALOMON

KREUZENSTEIN



könnte einem scharfsinnigen Kasuisten, einem spintisierenden Dogmengrübler angehören. Sein gekniffenes Lächeln kehrt beim Ahasver und Christoph in Basel, beim Joseph der heiligen Familie in Neapel wieder — dort als unangenehmes, zweideutiges Grinsen, hier aber nicht ohne einen Anflug geistiger Überlegenheit.

Das niedliche Persönchen der Königin wieder verrät einen Sinn für weiblichgläubige Hingabe, für liebenswürdige Naivetät, den Witz sonst erst im Genfer Altare an den Tag legt. Gewisse formale Eigenheiten machen ihn jedoch auch auf unserem Bilde sofort kenntlich. Das »lange, schmale, spitz zulaufende« Ohr Salomons kann geradezu als Monogramm des Künstlers gelten. Nicht weniger charakteristisch für ihn sind die kleinen, flachsitzenden, kurzsichtigen Augen, deren aufblitzendes Weißes dem Blicke etwas Stechendes gibt. Auch der leicht geöffnete Mund, der die Zähne entblößt, und die mittelalterliche Disputationsgeste der redend erhobenen Linken mit den eingebogenen Vorderfingern und dem abgespreizten Daumen finden sich häufig bei Witz. Wie ausdrucksvoll der Maler sonst seine Hände gestaltet, zeigt die an den Leib gelegte Rechte Salomons in ihrer verhaltenen Bewegung. Eine feine Empfindung für das Fleisch gibt sich in dem mit warmgrauen Schatten und gelbbräunlichen Lichtern weich herausmodellierten Kopfe des Königs kund, während das Gesicht der Königin, durch scharfes Putzen mitgenommen, etwas härter im Bilde steht. Die Darstellung des Stofflichen ist sorgsam, ohne in Nebensachen, wie den Steinen am Hute Salomons, dem Rankenmuster seines Rockes oder dem Zackensaume des Kopftuches der Königin bis ins Letzte zu gehen.

Um auf den zierlichen Prunk der Flandrer sich näher einzulassen, sieht Witz Dinge und Menschen eben zu sehr im Großen. Der naturalistische Zug hält sich bei ihm überhaupt auf einer gewissen allgemeinen Höhe, das Beiwerk ordnet sich der einheitlich geschlossenen Monumentalwirkung des Bildes unter. Die Einzelgestalt aber, die für ihn vorläufig die Hauptsache bleibt, weiß er mit einer schweren Echtheit des Leibes und der Seele zu erfüllen, mit einer Wuchtigkeit ganz persönlicher Art, in lakonischer Gedrungenheit hinzustellen. Breit und fest ruhen die beiden Figuren auf der einfarbigen Masse des Goldgrundes, nur durch ihre scharf umrissene Silhouette und die energische Modellierung von ihm abgesetzt. Dieses Streben nach plastischer Illusion mochte den Maler schadlos halten für die ihm aufgenötigte Raumlosigkeit der Darstellung. Wie der goldene Kelch der Königin in der Goldtapete des Hintergrundes versinkt: das macht den Zwiespalt seines vorgeschrittenen Körpergefühles und der veralteten hieratischen Forderung, an die er gebunden war, besonders deutlich. Zwar dürfte erst eine unverständige Auffrischung, die das Bild einmal über sich ergehen lassen mußte, den Kelch um sein Relief gebracht haben. Aber schon seine Zeichnung wie das ohne Rücksicht auf Modellierung flach aufgemalte Gewandmuster des Königs beweisen, daß Witz noch mit perspektivischen Schwächen rang, von den dekorativen Gewohnheiten der Wandmalerei noch nicht völlig losgekommen war, deren Einfluß auf die älteste Tafelmalerei Schwabens Reber dargelegt hat (Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wissenschaften 1894). In der Tat hat die weitlinige Anlage der Bilder des Witz, ihr großer Wurf und ihre breite Charakteristik mehr vom Freskostil an sich als vom Geiste der Steinskulptur, aus dem man seine Auffassungsweise abzuleiten versucht hat. Besonders überzeugend äußert sich dieser Stilzusammenhang in einer seit kurzem als Arbeit des Meisters erkannten interessanten *Federzeichnung* des *Berliner Kupferstichkabinettes*: einer Madonnendarstellung von einfach bestimmten, kräftigen Umrissen, aber geringer Modellierung, die im Typus der Jungfrau an die Maria der heiligen Familie in Neapel anklingt (vgl. D. Burckhardt in »Handzeichnungen schweizer. Meister«, II. Serie, Taf. 1). Nimmt

hier der Künstler in der Schilderung des Raumes mit seinem Fensterdurchblick und in dem in einem Messingbecken sich spiegelnden Jesusknaben jedoch schon perspektivisch-optische Probleme eyckischer Art auf, so steckt in den früheren Innenbildern des Basler Altares bei aller Realität der Formgebung noch viel Flächenanschauung.

Auch die malerischen Qualitäten der Kreuzensteiner Tafel zeigen den Künstler noch nicht auf seiner Höhe. Zwar bewährt sich bereits sein elementarer Farbensinn in der leuchtenden Harmonie weniger heller, ungebrochener Einzeltöne, die in großen Flecken, in ganzen Farbenstücken über das Bild verteilt sind. Die Skala der Pigmente ist aber keine reiche: neben dem Ultramarin des Mantels der Königin und dem saftigen, an junges Buchenlaub erinnernden Oxydgrün im Gewande Salomons ein kräftig deckendes Zinnober und Krapplack, dazwischen als vermittelnde Werte das kalte Weiß des Kopftuches der Königin und das dunkelblaugrüne Samtkissen Salomons. Diese intensiven Lokalfarben, über einer Temperauntermalung leicht und flüssig lasierend aufgetragen, wachsen zu einer gediegenen Gußfläche zusammen, deren brillante Wirkung auch durch den Goldgrund nicht erdrückt wird, der vielmehr als Stimmgabel benutzt erscheint. Da jedoch die Luft fehlt, bleibt das Kolorit bei der überlieferten Schönfarbigkeit und einer allgemeinen Reflexbeleuchtung stehen — neuen Lichteffekten und Tonwirkungen nachzugehen, hatte Witz hier noch keine Gelegenheit. Gleichwohl kündigt sich auch dieses sein besonderes Talent schon in der wohl abgewogenen Kontrastierung schummeriger Halbschatten und gleitender Randlichter im Dienste seiner körperhaften Modellierung an. Mit den bisher bekannt gewordenen Arbeiten des Meisters hat unser Gemälde die solide Ausführung gemein, der auch seine ziemlich gute Erhaltung entspricht. Die beiden Bretter, aus denen es zusammengeleimt ist, haben sich zwar an zwei Stellen geworfen, und von der alten Grundvergoldung stehen nur das rote Bolimnent und die Damaszierung unter einem neueren, zum Teil wieder verriebenen Anstrich mit Goldfarbe zutage. Die sonstigen Veränderungen beschränkten sich aber auf kleinere Risse, Abblätterungen und Retuschen, die eine jüngst vorgenommene Restauration beseitigt hat.

Das Bild ist also mit Kenntnis jener Praxis gemalt, die man die flandrische zu nennen gewohnt ist, obwohl sie seit dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts in der gesamten westeuropäischen Tafelmalerei sich eingebürgert hatte. Gerade die speziellen Vorteile und Handgriffe der Niederländer — etwa der Ersatz des eingepreßten Goldgrundmusters durch die Behandlung mit Farbe — sind dem Witz hier noch nicht geläufig. Und auch später ist seine Pinselführung leerer und derber, sein Realismus trockener geblieben. Mit diesem Befunde decken sich nun die jüngsten archivalischen Ermittelungen über den Konstanzer Meister. Hat er doch die niederländischen Anregungen zunächst nur aus zweiter Hand, durch das Zeugnis und Beispiel des 1425 aus Flandern heimgekehrten Vaters empfangen, mögen französische Jugendeindrücke ihn auch vorher für sie empfänglich gestimmt haben. Die Lehre vom französisch-italienischen Einflusse auf die nordalpine Gotik, in der periodischen Literatur der Franzosen vor und nach der Pariser Ausstellung von 1904 mehrfach verfochten, ist vor kurzem, wie man weiß, als eine Art Allheilmittel gegen die Schäden der bisherigen Behandlung der deutsch-niederländischen Kunstgeschichte ausgerufen worden. Dieser doktrinären Amplifikation gegenüber hat Burckhardt das Geltungsgebiet der These, soweit die deutsche Kunst in Frage kommt, mit Recht auf den Oberrhein und die böhmische Schule — die Glatzer Madonna des Berliner Museums bildet das richtige Seitenstück der Tafel in Stams — bereits eingeschränkt. Daß die Rheinschwaben vor allem dem Einflusse der

beweglicheren Nachbarkunst unterlagen und seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts »opere francigeno« nicht nur gern gebaut und gemeißelt, sondern gelegentlich auch gemalt haben, ist durchaus erklärlich. Der rege Handelsverkehr der Bodenseestädte mit Frankreich, Basels Diözesanverband mit Besançon, die politischen Beziehungen der Westschweiz zur Freigrafschaft, der Glanz der burgundischen Hofkunst lockten die jungen Gesellen aus dem oberen Rheintale in das Stammland der Gotik, bevor die Flandern- und Italienfahrten aufkamen.[1]) Treffen wir doch noch 1458 in der Avignoner Werkstatt des Enguerrand Carton einen Gesellen aus Straßburg (Bouchot, Les primitifs français S. 258). Die stilistische Ähnlichkeit der Gemälde des Witz mit der freilich etwas jüngeren Verkündigung der Magdalenenkirche zu Aix in der Provence ist, seitdem Bayersdorfer im Jahreshefte 1903 der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen zuerst auf sie aufmerksam gemacht hat, wiederholt betont worden. Kaum weniger einleuchtend ist die Verwandtschaft einer Figur wie der Magdalena auf der großartigen Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon, jetzt im Louvre, und der Maria der heiligen Familie des Witz in Neapel. Daß der Meister während seines Basler Aufenthaltes Originalgemälde Jan van Eycks und des Flémallers kennen und durch sie »mit niederländischer Arbeit umzugehen« gelernt hat, bedarf angesichts des offenkundig flandrisierenden Charakters seiner meisten späteren Werke keines neuen Nachweises.

Eher scheint die Mahnung geboten, diese Niederschläge fremden Wesens in seiner Kunst nicht zu überschätzen. Schließlich ist auch seine geistige Heimat in dem Leben und in dem Volkstume, das ihn umgab, zu suchen, auf dem Schauplatze seiner Haupttätigkeit: im deutschen Südwesten, auf schwäbisch-alemannischem Boden, im rheinisch-schwarzwäldischen Oberlande. Leicht möglich, daß die im XIV. und beginnenden XV. Jahrhunderte reichlich blühende Wandmalerei der Bodenseegegend seine Anfänge befruchtet hat. Etwas von der Form- und Farbenanschauung jener gotischen Freskanten lebt, wie bereits gesagt, in seinen »mauerfesten« Figuren nach, hat ihnen jedenfalls den monumentalen Zug mitgeteilt, den Witz selbst unter dem Zwange einer illustrativen Aufgabe wie in den ihm von Schmarsow mit Recht zugeschriebenen Zeichnungen zur Biblia pauperum der Weigeliana nicht verleugnete. Wenigstens zeigt das einzige, bisher bekannt gewordene Blatt der Folge, daß seine Beobachtung auch im Miniaturformat solcher Handschriftenbilder nicht eindringlicher geworden ist, eben weil ihm der richtige Kleinmalergeist abging. Wogegen der spätmittelalterliche Wandstil mit dem statuarischen Gleichgewicht seiner Gestalten, mit der Gebundenheit seiner Linien sehr wohl auch auf die plastischen Neigungen des jungen Witz fördernd eingewirkt haben mag.

Damit wäre die formelle Grundlage seines Kunstcharakters, das Mischungsverhältnis der Kräfte — der alten Angewöhnungen und des neuen Erwerbes —, aus denen seine Weise erwuchs, leidlich ins klare gesetzt. Trotz mancher Berührungen ist Witz

---

[1]) Natürlich konnten auch Kunstjünger aus anderen schwäbischen Gauen auf der Wanderschaft nach Frankreich geraten. So scheint mir aus Hans Multschers Schnitzfiguren am Sterzinger Altare, die in der oberdeutschen Holzplastik des XV. Jahrhunderts ziemlich isoliert dastehen, eine starke persönliche Anschauung französisch-burgundischer Skulptur zu sprechen. Die Marienstatue des Schreines erinnert in den Verhältnissen, im Bewegungsrhythmus und in der Empfindung unverkennbar an die Portalmadonna Claus Sluters von der Karthause zu Dijon, ohne daß damit eine unmittelbare Abhängigkeit gerade von diesem Vorbilde behauptet werden soll.

ein Ursprünglicher und Eigener geblieben, der, auch wo er flandrische Elemente und Gallizismen verwertete, zuletzt immer sich selbst gegeben hat. Ohne Frage war er eine mehr starke als reiche Natur — Lukas Moser ist ein harmonisches durchgebildetes Talent und als Erzähler ihm ebenso überlegen wie Multscher an dramatischem Leben. Gerade durch die Einseitigkeit aber, mit der Witz sich auf neue Ausdrucksmöglichkeiten der Raum- und Körperkunst geworfen hat, ist er über seinen erstgenannten Landsmann so beträchtlich hinausgekommen, als die Wendung zu einem konsequenten Realismus am Oberrheine sich vollzog. Und nicht nur Moser, der in seiner halb ländlichen Abgeschiedenheit ein verlorener Vorposten, ein Provinzialmaler ohne Nachfolge blieb, auch andere zeitgenössische Künstler, die in namhaften Produktionszentren wirkten, können an triebkräftiger Begabung sich mit ihm nicht messen. Erst mit Michael Pacher, dessen Architekturdarstellungen so merkwürdig auf seine Raummalerei zurückweisen, erschien in Süddeutschland eine Potenz von ähnlichem, wenn auch noch höherem Rang. Da jedoch der Oberrhein im XV. Jahrhunderte den anderen deutschen Landschaften in der Entwicklung der Tafelmalerei entschieden voranging, wird dem Konstanzer Meister bis auf weiteres der Ruhm nicht streitig zu machen sein, daß er der Flügelmann der ganzen Bewegung gewesen, welche die klassische deutsche Kunstperiode heraufführte.

EIN NEUER HOLZSCHNITT SEBALD BEHAMS

VON GUSTAV PAULI

Vor einem Jahre entdeckte Max Lehrs in der Königlichen Bibliothek zu Parma im Bd. 98 unter Nr. 21525 den großen Holzschnitt der Jungfrau Maria mit dem Christusknaben, den unsere Reproduktion darstellt. Aus zwei nahezu gleich großen Blättern zusammengefügt und augenscheinlich auch von zwei Holzstöcken gedruckt, erreicht das Bild die ungewöhnlichen Dimensionen von 708 zu 515 mm. Ein sonderlich erlesenes Kunstwerk ist es nicht, vielmehr das rasch entstandene Erzeugnis einer gewandten Künstlerhand, die für das Bedürfnis des volkstümlichen Kunstmarktes schuf. Vielleicht hat der Holzschnitt einst an mancher Wohnstubenwand fränkischer Bürgerhäuser geprangt und verdankt seine heutige Seltenheit — unser Exemplar ist das einzige bekannte — eben seiner früheren Wohlfeilheit nach dem alten Sammlergrundsatz: les plus grandes raretés sont celles à un sou.

Auf den ersten Blick fühlt man sich an Dürer erinnert. Die Bewegungsmotive, die reiche Fülle knittriger Gewandfalten und die kalligraphische Sicherheit der Zeichentechnik gemahnen an Dürer, oder vielmehr an seine Schule, denn für den Meister selber ist die Qualität des Blattes doch zu gering. Unter der Gefolgschaft Dürers kommt nun aber in diesem Falle als Zeichner allein Sebald Beham, und zwar in seiner Frühzeit, in Betracht. Seine Handschrift erkennen wir überall wieder, in den groben Kindergesichtern [1]), in den großen runden Augen, in der Bildung der Ohrmuschel mit dem scharf abgesetzten Läppchen und zuletzt, doch nicht zu mindest, in der derben Virtuosität der Strichführung. Beham ist ja auch unter den deutschen Graphikern seiner Zeit eben jener, der neben seiner Kleinmeisterschaft die Produktion großer, für den Holzschnitt gezeichneter populärer Wandbilder als Spezialität betrieb. [2])

Das dürerische Wesen unseres Holzschnittes erklärt sich vollends, wenn man erkennt, daß er in der Hauptsache aus zwei Entwürfen Dürers zusammengesetzt ist, aus der großen Madonnenzeichnung der Albertina (L. 525) und aus dem Holzschnitt der heiligen Familie mit fünf Engeln (B. 99), oder der verloren gegangenen Vor-

[1]) Sie bieten besondere Analogien zu zwei unbeschriebenen Füllungen Behams mit Cherubsköpfen in der Universitätsbibliothek zu Erlangen — offenbar Fragmenten größerer Umrahmungen —, auf die mich zuerst *Campbell Dodgson* aufmerksam machte. Beide messen 133 : 380 mm. Die erste, eine Querfüllung, enthält vier, die zweite, eine Hochfüllung, drei Cherubsköpfe.

[2]) Vgl. *Pauli*, H. S. Beham Nr. 829, 886, 1115, 1120, 1224, 1225, 1244, 1245—1248, 1250, 1252, 1346—1348. — Inzwischen habe ich noch ein paar weitere Blätter dieser Art kennen gelernt, von denen bei anderer Gelegenheit die Rede sein mag.



Hans Sebald Beham
Madonna, Holzschnitt. Parma, K. Bibliothek



A. Dürer
Hl. Familie mit fünf Engeln. B. 99

zeichnung derselben.[1]) Die letztere möchte ich darum eher als Vorbild vermuten, weil der Holzschnitt Dürers mit dem unseren originalseitig übereinstimmt und weil die Meister des XVI. Jahrhunderts gedruckte Vorbilder gewöhnlich im gleichen Sinne auf Holzstock oder Platte abzeichneten.

[1]) Der angebliche Entwurf im Berliner Kabinett (L. 8) ist offenbar eine Kopie nach dem Holzschnitt und längst, alsbald nach dem Erscheinen von Lippmanns Kodex, von Thausing und Wickhoff als Fälschung erkannt (Repert. VII, S. 206. Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, S. 167).

Die Gruppe von Mutter und Kind ist in ihren Grundzügen der Wiener Zeichnung entlehnt. Der Umriß der Maria und des Kindes, das mit fein beobachteter instinktiver Bewegung nach der Hand greift, welche die nährende Brust stützt, spiegelt mit leichten Veränderungen die Zeichnung wieder. Die weitere Ausgestaltung des Entwurfs dagegen beruht auf Dürers Zeichnung zu jenem Holzschnitt. Ihr ist das Gewand Mariä entnommen, das geöffnete Hemd mit dem Heftel am linken Saum, das



A. Dürer. Madonna
Kohlezeichnung. Wien, Albertina. L. 525

Motiv des zurückgeschlagenen Mieders, die starre Mantelfalte, die von der linken Schulter herabfällt, namentlich aber der vom Mantel verhüllte rechte Arm.

Wo Beham Dürer verließ, geschah es nicht zu seinem Vorteil. Man sehe den Puppenkopf der Maria mit dem verzeichneten linken Ohr, das unklare Faltengewirr auf ihrem Schoße und die ungeschickten Engel, welche die Krone hinter ihrem Haupte vorbeizerren.

Nebenbei sei erwähnt, daß Dürer selbst um die Zeit der Entstehung unseres Holzschnittes auf jene ältere Kohlezeichnung zurückgriff, als er 1519 eine nährende

Maria in Kupfer stach (B. 36). Ihre Hände, ihr breit gesäumtes Überkleid und der rechte Arm des Christkindes weisen unverkennbar auf die Zeichnung hin. Thausing hat dies richtig erkannt, indem er freilich unnötigerweise hieraus folgerte, daß auch die Zeichnung 1519 entstanden sein müsse.

Ein Zeugnis der einstigen Verbreitung des heute als Unikum publizierten Behamholzschnittes kann man in der alten Kupferstichkopie erblicken, die Joseph Aumüller mit Recht dem sogenannten Allaert Claesz zuweist (A. 47). Claesz hat sich im ganzen getreu an das Vorbild gehalten. Nur die Engel mit der Krone gefielen ihm nicht. Für sie fand er, wenn ich mich nicht sehr irre, ein würdigeres Muster in Dürers Stich des von Engeln getragenen Schweißtuches der Veronika (B. 25). Freilich scheint er nach unserer Theorie von der Gegenseitigkeit graphischer Kopien sich nicht eines Originalabdruckes, sondern einer gegenseitigen Kopie nach Dürer bedient zu haben, da charakteristische Motive, wie die Bänder über der Brust des linken Engels und die erhobene Linke des anderen, im Originalsinn mit Dürers Stich übereinstimmen.



A. Claesz
Madonna. A. 47



Abb. 1. Darstellung der Bandwirkerei
Kupferstich von Georg Pentz. B. 109

DER BANDWIRKERRAHMEN IM KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

VON JULIUS LESSING

Zu den reizvollsten Werken, die uns die deutsche Kleinkunst des XVI. Jahrhunderts hinterlassen hat, gehört der in Holz geschnitzte Bandwirkerrahmen, der hier zum ersten Male vollständig veröffentlicht wird.

Dieses Gerät ist im modernen Gebrauch so vollständig verschwunden, daß niemand ohne weiteres seine Bestimmung erkennt. Der oben (Abb. 1) nachgedruckte Stich von Georg Pentz (B. 109), unserm Rahmen gleichzeitig, zeigt einen solchen im Gebrauch.

Die Band- oder Bortenwirkerei war im XVI. Jahrhundert ein Gewerbe, wurde aber auch von Frauen im Hause betrieben. Beim Wirken mußten die Kettenfäden aus starkem Garn gespannt werden. Dies geschah auf den beiden Winden, die zwischen den Ständern angebracht sind; je eine der beiden Rosetten, in welchen die Winden enden, an unserm Rahmen in Form von Satyrmasken, ist gezahnt und durch einen Bügel stellbar, so daß die Kettenfäden beliebig scharf angezogen werden können. Das fertiggestellte Ende wird alsdann auf die untere Walze aufgerollt und die Kettenfäden werden weiter vorgezogen, genau wie bei der Weberei über zwei Bäumen. In die mäßig stramm gespannte Kette arbeitet der Weber, zumeist ohne weitere technische Vorrichtung, mit der Hand; er hebt mit der Linken die Fäden und führt das Webeschiffchen mit dem Wollfaden — bei Pentz deutlich erkennbar — hindurch. Enthält



1 2 3

BANDWIRKERRAHMEN

BUCHSBAUM, NÜRNBERG 1530—35

IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



die Borte farbige Muster, so sind natürlich mehrere Schiffchen nötig, unter der linken Hand der Weberin bei Pentz sind die Fäden, an denen sie hängen, erkennbar. Unter der gespannten Kette hat das Gerät eine Art von Lade, in der die nicht gerade tätigen Schiffchen ruhen. An den beiden Schmalseiten dienen innerhalb der Lade zwei Kasten mit Klappdeckeln ebenfalls für das Gerät. Auf unserm Rahmen, der genau die gleichen Abmessungen wie der bei Pentz hat, lassen sich Borten von mehr als Handbreite herstellen. Gewöhnlich sind die Borten nur zwei bis drei Finger breit; derartige fertige Stücke liegen auch bei Pentz auf dem Tische. Diese sehr einfache Technik, in welche man Handgriffe zur leichteren Bindung einschalten kann, ist auch verwandt einer uralten Weberei, der man neuerdings unter der Bezeichnung »Brettchenweberei« wieder nachgegangen ist. Dr. Richard Stettiner am Kunstgewerbe-Museum in Hamburg wird demnächst eine umfassende Arbeit über diese Techniken veröffentlichen. Diese Wirkerei bedurfte für reichere Muster einer besonderen Feinfühligkeit der Fingerspitzen, um mit Sicherheit die einzelnen Fäden emporzuziehen; daher kam Pentz dazu, bei der Darstellung der fünf Sinne für das »Gefühl« (tactus) diesen Vorgang zu wählen.

Wie dieser Rahmen bei der Arbeit gehalten wurde, auf einem Schemel aufgelegt und mit den Knien festgeklemmt, geht aus dem Blatte von Pentz hervor. Unser Rahmen stand bis vor kurzer Zeit auf vier Kugelfüßen (so auf der Abbildung in Bucher & Gnauth, Kunsthandwerk II, Taf. 8 und auf den Photographien des Kunstgewerbe-Museums). Diese Füße haben sich aber als ein Zusatz des XIX. Jahrhunderts erwiesen und sind jetzt entfernt. Die ursprüngliche Form entsprach vollständig der bei Pentz, wo das Gerät in der gewöhnlichen Gebrauchsform ohne besondern Schmuck erscheint.

Unser Rahmen ist ein Prunkgerät, übrigens vollständig benutzbar; wir müssen also annehmen, für eine Dame bestimmt, welche diese Handarbeit aus Liebhaberei trieb und für welche man das Gerät mit diesem höchsten Aufwand von Kunstarbeit veredelt hat, wahrscheinlich als besonders kostbares Geschenk innerhalb der Kaiserlichen Familie.

Wir haben hierfür keinen anderen Anhalt, als was uns der Rahmen selber lehrt. Er ist 1845 durch den Direktor Schorn für die Kgl. Museen von dem bekannten Nürnberger Kunsthändler Pickert erworben, war zunächst der Sammlung kleiner Kunstwerke, der sogenannten Kunstkammer, eingereiht und befindet sich seit 1874 im Kgl. Kunstgewerbe-Museum unter der Nummer K 2883.

Der Rahmen ist mit den Pfosten 0,26 hoch, in der Lade 0,67 lang und 0,29 m tief; er ist aus Nußholz, innen mit stark gemaserter ungarischer Gartenesche furniert. Die geschnitzten Teile sind durchweg aus Buchs, zunächst die Pfosten, jeder 0,17 m hoch, sodann die friesartigen Füllungen, alle 0,04 m hoch. Wie die Abbildung zeigt, hat jede Langseite drei Füllungen von je 0,18 m Länge. An jeder Schmalseite ist die Füllung 0,245 m lang. Die Einfassungen der Füllungen sind schwarz gebeizt; sonst ist keinerlei Farbe verwendet. Die Füllungen sind in sehr zartem Relief aus dem Vollen geschnitten; der Grund ist leicht genarbt. Die Erhaltung ist ganz ausgezeichnet; auch die Patina des Holzes ist unberührt.

Die Profile der Lade sind von höchster Feinheit in den Formen reiner Renaissance ohne irgendwelchen Nachklang der Gotik; nur an ganz wenigen Stellen des Ornaments sind die Renaissanceformen nicht voll beherrscht.

Am reizvollsten erfunden und durchgeführt sind die Pilaster; sie stehen auf festem Sockel, sind leicht eingezogen und tragen je eine Satyrmaske als Endigung der Walze. Die feststehenden zeigen ein ernstes, fast mürrisches Gesicht in einem Kranz-

ring von Akanthusblättern; die drehbaren Masken haben einen Zackenkranz von Blättern und machen ein höchst drolliges Gesicht, als ob die einbohrende Hemmung, beweglich, wie eine Art Sirene, sie schmerze oder kitzele.

Die acht Füllungen an den vier Seiten der Lade werden von unseren Tafeln vollkommen dargestellt. Man sieht auf den ersten Blick die Motive aus den Blättern der deutschen Kleinmeister und möchte glauben, die Mappen der Behams, des Aldegrever und Genossen nur aufschlagen zu brauchen, um die betreffenden Friese zu finden. Aber bisher hat sich auch nicht ein einziger direkt auf ein bestimmtes Vorbild unter den Ornamentstichen zurückführen lassen.

Weitaus am nächsten verwandt ist der Stich des J. B. (B 49 bei Wessely II, Bl. 131, s. Abb. 2), hier ist die Behandlung des Blattwerks so übereinstimmend, daß ein

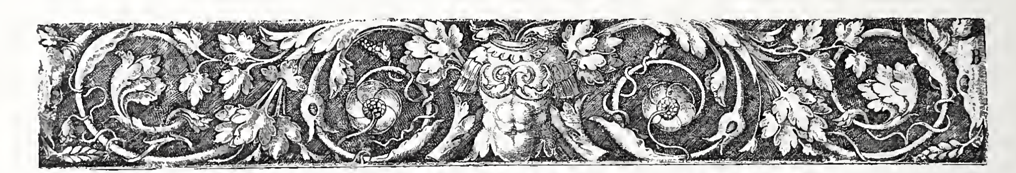


Abb. 2. Meister J. B.
Friesstreifen, Kupferstich. B. 49

Zusammenhang bestanden haben muß. Bemerkt hat dies bereits Passavant (Peintregraveur IV, 97), der daraufhin den Bandwirkerrahmen von Jakob Brinck, dem Kupferstecher, der um 1530 in Nürnberg arbeitete, ausgeführt wissen will.

Auch Lichtwark (Ornamentstich der Frührenaissance, S. 182) betont diese Ähnlichkeit und bemerkt dazu folgendes:

»B 49 nimmt das Mittelstück, einen Panzer, hinter dem sich Zweige kreuzen, aus Aldegrevers B 203. Ein Motiv, das direkt auf Italien weist, sind die dünnen Nebenranken, die sich fadenartig in kapriziöser Windung um die Hauptranke schlingen.«

Wer der Meister J. B. gewesen, ist noch nicht sicher, man will ihn mit Georg Pentz = Jörg Bentz zusammenlegen. [1])

Es scheint mir aber durchaus nicht nötig anzunehmen, daß der betreffende J. B., selbst wenn sein Stich mit unserem Rahmen identisch wäre, und der Schnitzer des Rahmens dieselbe Person sein müssen, ja, daß auch nur einer derselben der Erfinder der reizenden Friese sein muß. Ich bin vielmehr völlig überzeugt, daß diese Friese auf italienische Vorbilder zurückgehen. Nach solchen Vorbildern arbeiteten die Behams und Genossen, vor ihnen schon ein Holbein, aber man konnte bisher zumeist nur allgemein italienische Motive erkennen. Jetzt ist es mir für einen der Friese gelungen, direkt das italienische Original nachzuweisen, und zwar für den schönsten, den auf der Gesamtansicht mit 2 bezeichneten: ein hingelagertes Paar, Pan und Paniske, halten ein Medaillon mit den Porträten eines römischen Kaiserpaares. Ich fand vor kurzer Zeit diesen Fries, 0,02 m hoch, 0,07 m lang, auf einem italienischen Bronzekessel aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts (s. Abb. 3), den ich für das Museum erwerben konnte (Nr. 91, 18). Augenscheinlich war der Fries nicht für diesen Kessel komponiert, sondern wiederholt sich viermal. Hierfür war sicherlich eine jener Plaketten benutzt,

[1]) Max J. Friedländer, Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister J. B. (Repert. für Kunstw. 1897, S. 130). G. Pauly, Der Meister J. B. und Georg Pentz (ebenda S. 298).



4



5



6



7



8

DETAILS VOM BANDWIRKERRAHMEN

BUCHSBAUM, NÜRNBERG 1530—35

IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN



mit denen als Vorlagen alle Handwerksstätten versorgt wurden. Ein Abguß dieser Plakette muß auch nach Nürnberg geraten sein und ist von unserm Holzschneider schlankweg kopiert worden.

Zu bemerken ist folgendes: Von den acht Füllungen erscheinen nur 3 und 6 nach den Ecken hin abgeschlossen. Die übrigen sechs Füllungen, darunter 4 und 8 identisch, also immer noch fünf Kompositionen, enden nach rechts und links in einer halben Palmette, sind also eigentlich Teile eines langen, laufenden Frieses. Die italienische Renaissance hatte solche laufenden Friese für mehr handwerksmäßigen Gebrauch massenhaft hergestellt, besonders für die Zierate aus vergoldeter Paste, die an Stelle von Schnitzereien die Ränder der Truhen, Rahmen usw. bedecken.

Ob der Holzschnitzer die Schlußendigungen angesetzt oder ob der Gießer des Kessels sie fortgelassen hat, vermag ich nicht zu sagen.

Daß ein italienischer Bildschnitzer bei so feinem Material und Ausführung geschlossene Felder in dieser Art gefüllt haben würde, möchte ich bezweifeln. Hier spürt man die Hand des Fremden, der die ihm vorliegenden Motive etwas ungelenk benutzt; der freie Abschluß nach den Enden hin hätte dem selbständig Schaffenden gar keine Schwierigkeiten bereitet.

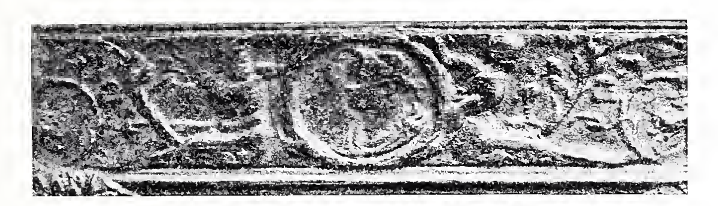


Abb. 3. Fries an einem bronzenen Kessel
Italien um 1500
Im K. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin

Prüft man nun auf diesen zweifellos italienischen Fries Nr. 2 hin die übrigen, so drängt sich die Annahme auf, daß nicht nur eine einzige solche Friesplakette, sondern daß eine ganze Serie sich in Nürnberg befunden haben müsse, an die sich dortige Künstler nach Bedarf anlehnten.

Ich verdanke Herrn Albert Brinckmann den Hinweis auf eine Frieskachel, die sich an einem Ofen im Merkelschen Hause in Nürnberg befindet[1]) und von welcher auch das Berliner Kunstgewerbe-Museum ein Exemplar besitzt (s. Abb. 4). Diese ist in der Komposition identisch mit dem Friese Nr. 5 unseres Rahmens. Merkwürdigerweise fehlen auch hier, wie auf dem Friese am Bronzekessel, die unorganischen Endigungen zu beiden Seiten. Der betreffende Ofen enthält figürliche Reliefkacheln nach Flötner; da er aber eine Arbeit aus dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts ist, so haben wir es, wie sehr häufig bei den Öfen, mit einer beliebigen Benutzung älterer Modelle zu tun und brauchen bei den Frieskacheln weiter nicht an Flötner zu denken.

Wir haben somit an dem Rahmen eine zweite Komposition, die auf ein sehr schönes Original italienischer Art zurückgeht. Und die übrigen? Fries Nr. 1, mit den beiden hingelagerten Figuren, ist Nr. 2 so ähnlich, daß man ihn ohne weiteres

[1]) Wingenborth, Kachelöfen des XVI.—XVIII. Jahrhunderts in Nürnberg. Mitteil. d. German. Nationalmuseums 1899, S. 69 ff.

als zu einer Folge gehörend ansprechen möchte. Denkbar wäre es, daß er dem Fries 2 nachkomponiert wäre, aber wenn der Schnitzer dies vermocht hätte, so versteht man nicht recht, warum er nicht auch für Nr. 3 etwas Entsprechendes komponiert haben sollte, um eine einheitliche Front herzustellen. Noch auffälliger ist diese gewisse Ungelenkheit auf der Rückseite Nr. 5, 6, 7. Das Mittelstück Nr. 6 hängt mit den Friesen der beiden Schmalseiten 4 und 8 eng zusammen. Der Fries 5 mit den Halbfiguren in Phantasiehelmen sollte das Gegenstück bilden zu Nr. 7 mit den Seepferden, aber die Verteilung der Massen ist sehr verschieden. Man empfindet durchaus den Mangel selbständiger Erfindung, aber begreift das Ganze sofort, wenn man sich den Schnitzer im Besitz einer Reihe von Modellen denkt, die er benutzt, über die er aber nicht hinauskann. Ich habe diese Art von Lahmheit an dem Rahmen schon seit Jahrzehnten empfunden.

Eine Komposition innerhalb dieser Serie von Friesstücken, wie ich sie annehme, könnte uns noch erhalten sein in der Frieskachel eines Nürnberger Ofens bei Wingen-



Abb. 4. Kachelfries
Von einem Nürnberger Ofen um 1530

borth, a. a. O. S. 69; sie enthält zwei groteske Halbfiguren wie Nr. 6, mit Helmkappen und Fackeln in der Hand, ist aber weit ungeschickter modelliert.

Die Friese der beiden Schmalseiten 4 und 8 mit den Kaisermedaillons sind in ihren ornamentalen Teilen unter sich völlig gleich und ganz nahe verwandt dem Friese 6 von der Hinterseite. Ein ganz auffallender Mangel an Erfindung, der mich auf die Annahme hindrängt, daß Nr. 6 das Original aus der Serie von gleich langen italienischen Plaketten bildete. Es enthält ebenso wie das erwiesenermaßen italienische Modell Nr. 2 ein Rundbild mit einem italienischen Kaiserpaar, und zwar ein anderes als Nr. 2. Die Überführung der Leiber in die Ranken ist feiner als bei Nr. 4. Aus diesem Modell müßte der Schnitzer seinen Fries 4 verlängert haben, was einem so geschickten Manne nicht schwer werden konnte. Nr. 8 ist dann lediglich eine Wiederholung.

Es käme jetzt vor allem darauf an, bei italienischem Gerät und Plaketten nachzuforschen, ob sich weiteres findet, wie der oben erwähnte Kessel. Es würde dies einen sehr wichtigen Anhalt geben für die Erkenntnis, wie sich die italienische Kunst nach Deutschland übertragen hat. Die Autorschaft eines einzelnen deutschen Künstlers scheidet aus.

Eine sehr wichtige Bereicherung erfahren die Füllungen durch zwei Porträtmedaillons, welche in den beiden Querseiten angebracht sind: Kaiser Karl V., geb. 1500, und sein Bruder König Ferdinand I. von Österreich, geb. 1503. Das Porträt des Kaisers ist durch eine kleine, auch auf der Photographie erkennbare Reparatur — die einzige an dem ganzen Kunstwerk — am Hinterkopfe leicht entstellt.

Wir finden die beiden Brüder, mit ihren beiden Gemahlinnen, in fast gleicher Darstellung auf dem herrlichen Buchsmedaillon von 1537, von Hans Kels im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Brinckmann, Führer S. 715). Immerhin erscheinen die Dargestellten auf dem Rahmen etwas jünger; Prof. Menadier vom Kgl. Münzkabinett findet den Typus auf dem Rahmen am meisten den Porträten von 1530—1535 entsprechend. Dies also datiert uns den Rahmen mit großer Bestimmtheit.

Der Vergleich mit der Hamburger Medaille lehrt aber noch ein anderes: wir dürfen den Rahmen trotz aller Bewunderung doch nicht einem Meister von dem Range eines Hans Kels zuschreiben. Wenn wir nach dem Namen des Meisters suchen — von einer Chiffre findet sich keine Spur —, so müssen wir uns beim gegenwärtigen Stande der Forschungen zunächst mit Peter Flötner abfinden. Bergau hat 1880 (Wartburg VII, S. 39) den Rahmen Flötner zugeschrieben, aber Lange hat bereits 1897 erklärt, daß der Rahmen nichts mit Flötner zu schaffen habe.

Auch ich sehe hierzu keine Benötigung. Flötner beherrschte die italienische Formensprache mit großer Sicherheit. Auf die ungeschickten Endigungen der Friese und anderes habe ich schon hingewiesen. Auch die Vasen in den quadratischen Füllungen unter den Pfosten sind schlecht verstanden.

Wir müssen uns eben an den Gedanken gewöhnen, daß hervorragende Stücke des XVI. Jahrhunderts nicht auf eine eng begrenzte Zahl von Hauptmeistern zurückzuführen sind, sondern daß es gar manche tüchtige Meister gab, welche Verwandtes herzustellen vermochten.

Daß dieser Rahmen in Nürnberg geschaffen, ist wohl nicht zu bezweifeln. Und für wen? Doch wohl sicherlich für eine hohe Frau, welcher die königlichen Brüder Karl und Ferdinand gleich nahestanden. Hier ist aber die Auswahl gar groß. Gleich vier Schwestern und dann noch die Gattinnen, Töchter und sonstige Verwandtschaft.

Hier würde wohl nur ein glücklicher Fund in den Nürnberger Archiven Auskunft verschaffen können.

Ich betrachte diese Arbeit keineswegs als abgeschlossen, zunächst soll sie nur in übersichtlicher Form das Material vorführen, auf welchem die Forschung weiterbauen kann.

EINE MINIATUR GENTILE BELLINIS
GEMALT 1479—1480 IN KONSTANTINOPEL

VON FRIEDRICH SARRE

Herr Dr. F. R. Martin erwarb vor kurzem in Konstantinopel aus dem Besitz einer alten türkischen Familie ein Album, dessen Blätter Schriftproben persischer und türkischer Kalligraphen, europäische Kupferstiche und Miniaturen enthielten. Unter letzteren befand sich neben vielen persischen und einigen ostasiatischen auch eine europäische Arbeit, die einen jungen türkischen Schreiber darstellt und von dem Entdecker für Gentile Bellini in Anspruch genommen wird. Martins kurzen Ausführungen im Burlington-Magazine [1]) ist ein Lichtdruck nach dem Original beigefügt, das hier in Farbendruck wiedergegeben ist. Diese bessere Reproduktion mag ein erneutes Eingehen auf die interessante Miniatur erklären.

Es ist eine schon seit Jahrhunderten in Vorderasien übliche Sitte, Kunstblätter aller Art und Kalligraphien, die diesen gleichgeachtet werden, zu einem Album zusammenzustellen und den umgebenden Rand mit farbigem ornamentalen Schmuck zu beleben. In solchen Albums vereinigte ein Kunstfreund oft die verschiedenartigsten Beispiele einheimischer und fremder Kunsttätigkeit.[2]) Diese Bilderbücher bilden im Orient einen gewissen Ersatz für die fast ganz fehlende Tafel- und Freskomalerei; und wo die letztere vorkommt, so ist sie nichts anderes wie eine auf die Wand übertragene Miniaturmalerei.

Als das in Frage kommende Album ungefähr um das Jahr 1600, wie aus seinem sonstigen Inhalt geschlossen werden kann, zusammengestellt wurde, war das dünne Papierblatt, auf das die Miniatur mit Wasserfarben gemalt ist, nicht mehr in gutem Zustande; es war in der Mitte gefaltet, mehrfach durchlöchert und an den Rändern lädiert und eingerissen. Man beschnitt jetzt das Blatt an allen Seiten, wobei nicht einmal der Umriß der dargestellten Figur geschont wurde, machte links oben einen rechteckigen Einschnitt und verdeckte rechts oben die Verletzungen dadurch, daß man einen Streifen Papier darüberlegte und mit einer Inschrift versah. So zurechtgestutzt wurde das Blatt in die Mitte einer Albumseite eingeklebt und eine vielfarbige Streifenborte herumgezogen, die den doppelten Zweck hatte: die Unregelmäßigkeiten des beschnittenen Randes noch mehr zu verdecken und eine mit dem bunten Albumblatt übereinstimmende Einrahmung zu bilden. Da an der oberen Hälfte nur wenig zu fehlen

[1]) Number XXXIX, Volume IX, p. 148/49: A Portrait by Gentile Bellini found in Constantinople; by F. R. Martin.

[2]) Ein derartiges Album mit indischen Miniaturen hat Rembrandt besessen. Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 143 ff.

scheint und sich der Kniff wahrscheinlich in der Mitte des Blattes befand, kann man das ursprüngliche Format auf etwa 22 × 15 cm berechnen, während es jetzt nur 18 × 13,5 cm beträgt.

Dargestellt ist in Seitenansicht, nach rechts gewandt, ein bartloser junger Mann, der auf einem Wiesengrunde nach orientalischer Art mit untergeschlagenen Beinen sitzt. Den Kopf geneigt, blickt er nachdenklich vor sich hin; auf seinen Knien ruht ein Buch, in das die rechte Hand mit einem Griffel schreibt oder zeichnet, während die linke auf dem oberen Buchrande liegt und das Blatt glatt zu halten scheint. Das frische und intelligente Gesicht wird überragt von einem gewaltigen Turban aus weißem Musselin, der ein wenig in den Nacken zurückgeschoben ist; der Turban ist um eine hohe, geriefelte, rote Kappe gewunden, und sein eines Ende wird hinter der Kappenspitze, jetzt halb abgeschnitten, sichtbar. Neben dem Ohr, dessen Oberrand durch den Turban nach unten gedrückt ist, kommt ein Büschel blonder Haare zum Vorschein. Die Kleidung besteht aus einem roten Rock, von dem man nur die knappen, enggefalteten Ärmel sieht, und aus einem mantelartigen, blauen Oberrock, dessen Armschlitze durch herüberhängende lange, spitz zulaufende Lappen bedeckt werden. Der umgeschlagene Kragen des Mantels zeigt hier sowie unten am Rocksaum die violette Farbe des Futters. Ein breiter, vielfarbig gestreifter Seidenschal, der den Mantel umgürtet, ist im Rücken sichtbar.

Die farbige Reproduktion — dies mag in Rücksicht auf die folgenden Ausführungen besonders betont werden — vermag nicht alle Farbentöne des außerordentlich fein ausgeführten Originals in voller Deutlichkeit wiederzugeben. Bei eingehender Betrachtung des letzteren fällt es auf, daß das in Gold und Weiß gemalte Brokatmuster des blauen Mantels sich nicht vollständig den Körperformen und dem durch sie bedingten Faltenwurf fügt. Trotzdem die beiden Knie und der über sie fallende Stoff durch die Zeichnung genau kenntlich und deutlich sichtbar gemacht sind, nimmt das Stoffmuster nicht darauf Rücksicht und breitet sich flach über beide Knie hin aus. Dasselbe ist vorn an der Brust der Fall, wo das Offenstehen des auf einer Seite mit runden Knöpfen besetzten Mantels nicht zur Anschauung kommt; auch die Form des über den Ärmel herabhängenden losen Lappens ist des Musters wegen nicht genau kenntlich und verschleiert. Der Grund für diese merkwürdige Erscheinung liegt unserer Ansicht nach darin, daß die Musterung des Mantels später hinzugefügt worden ist, und zwar zu der Zeit, als man die Miniatur für die Einfügung in das Album zurechtmachte, als man auch noch andere Ausschmückungen an der Miniatur vornahm. Wie schon Martin mit Recht hervorgehoben hat, ist die kleine Blumenstaude in der linken Ecke nicht ursprünglich. Sie ist eine echt orientalische Hinzufügung, wie sie in gleicher Weise häufig auf persischen und indischen Miniaturen vorkommt. Ohne Rücksicht auf die Perspektive, ohne Zusammenhang mit der sonstigen Darstellung wird so ein leeres Stück des Hintergrundes ausgefüllt und belebt. Hier sind die Pflänzchen in Anlehnung an die Blumen des Wiesengrundes gezeichnet; aber die scharfen Konturen, die in der sonstigen Miniatur fehlen, und die unbehilfliche Zeichnung weisen auf eine andere Hand hin, auf dieselbe spätere Hand, die in der rechten Ecke das Schriftband angebracht und seinen roten Hintergrund mit kleinen Blumenranken verziert hat. Hierzu kommt, daß sich auf den Blättern der Blumenstaude und im Gewandmuster dieselbe weiße Deckfarbe findet, daß das Gold des Stoffmusters mit dem Gold der Schriftborte und der Randleiste vollständig übereinstimmt. Auch der scharf umrissene goldene Ohrring scheint später hinzugefügt worden zu sein. Ohne das prächtige Gewandmuster würde die Miniatur einen einheitlicheren Eindruck machen. Der unvermittelte Kontrast, der

zwischen diesem in die Augen fallenden Kleidungsstück und der sonstigen einfachen und abgetönten Farbenskala besteht, würde fortfallen; wir begreifen nun, warum die schwarzweiße Reproduktion im Burlington-Magazine einen einheitlicheren und künstlerischen Eindruck macht als das Original und die hier wiedergegebene farbige Abbildung; wir empfinden das aufdringliche Muster auf der Miniatur als eine Störung ihrer einheitlichen Harmonie in Zeichnung und Farbentönung.

Wer war der Künstler? Die Inschrift des später hinzugefügten Schriftbandes lautet: »Arbeit des Ibn Muezzin, der zu den berühmten Meistern der Franken gehört.«[1]) Ein berühmter europäischer Künstler, der merkwürdigerweise den orientalischen Namen Ibn Muezzin, d. h. Sohn des Gebetsausrufers, trägt, soll danach der Verfertiger sein. Gab es um die Wende des XVI. Jahrhunderts vielleicht in Konstantinopel einen christlichen Maler, der, zum Islam übergetreten, den muslimischen Namen Ibn Muezzin führte? Ist dieser Name die Übersetzung eines abendländischen? Wir stehen von jedem Versuch ab, diese Fragen beantworten zu wollen; nur soviel ist sicher: auch lange nach der Verfertigung, als die Miniatur in das Album eines Kunstfreundes sorgfältig eingereiht wurde, war dieser sich darüber klar, daß es sich um die Arbeit eines berühmten abendländischen Künstlers handelte.

Martin hält Gentile Bellini für den Verfertiger. Der Künstler war bekanntlich auf die Bitte des Sultans Muhammeds II. hin, ihm einen tüchtigen Maler zu schicken, von der Signoria von Venedig im September 1479 nach Konstantinopel gesandt worden und hielt sich dort bis Dezember 1480 auf. Nähere Auskunft über seine künstlerische Tätigkeit am großherrlichen Hofe verdanken wir, abgesehen von Vasari (Le Vite. Edit. Milanesi III, S. 166) und Ridolfi (Le Maraviglie dell' Arte, 1648, S. 40) dem aus Vicenza gebürtigen und in Konstantinopel ansässigen Angiolello, der in seiner »Historia Turchesca« interessante Einzelheiten darüber berichtet.[2]) Er erzählt, daß Bellini zuerst für den Sultan eine Zeichnung von Venedig anfertigte und dann seine Privatgemächer im Serail mit galanten Szenen schmückte. Ferner porträtierte er für ihn eine Reihe von Persönlichkeiten, besonders solche, die stattliche und schöne Leute waren. Nicht erwähnt Angiolello die Bildnisse des Großherrn selbst, von denen sich eins in der Sammlung Layard in Venedig erhalten hat, während ein zweites verschollenes im Besitze von Paolo Giovio war und als Vorlage für den Stich in seiner Porträtgalerie (»Elogia virorum illustrium«) diente.[3]) Auch von der Porträtmedaille spricht er nicht; denn sie ist von Bellini erst nach seinem Fortgange von Konstantinopel gefertigt worden. Der ganze Kunstbesitz des Fürsten und darunter viele Werke Bellinis wurden unter seinem Nachfolger, dem bigotten Bayazid, bei seinem Regierungsantritt im Basar verkauft und kamen, wie Angiolello erzählt, zum größten Teil in den Besitz venezianischer Kunsthändler.[4])

Von seinem einjährigen Aufenthalte in Konstantinopel brachte der Künstler eine reiche Sammlung von Skizzen figürlicher, architektonischer und antiquarischer Art[5]) in

[1]) Nach der von Herrn Dr. Eugen Mittwoch gütigst besorgten Übersetzung.

[2]) H. T. di Gio Maria Angiolello Schiavo et altri schiavi dall' anno 1429 sin al 1513.« Manuskript der Bibliothèque Nationale in Paris. Vgl. L. Thuasne: Gentile Bellini et Sultan Mohammed II, notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople. Paris 1888.

[3]) Abgeb. bei Thuasne, a. a. O. S. 32.

[4]) Das Layardsche Sultansporträt kam Mitte des vorigen Jahrhunderts bei einer venezianischen Familie zum Vorschein.

[5]) Bellini zeichnete die Basreliefs der seit 1695 bis auf den Sockel verschwundenen Säule des Theodosius. Vgl. Thuasne, a. a. O. S. 42.





die Heimat mit. Mit Vorliebe hat er, gestützt auf dieses Material, in seinen späteren Bildern orientalisches Leben und Treiben, an Konstantinopel erinnernde landschaftliche und figürliche Staffage wiedergegeben, wie die Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Evangelista und vor allem sein letztes Bild, die unvollendet gebliebene Predigt des hl. Markus in der Brera, beweisen. Gustav Ludwig hat ermittelt, daß er sein Skizzenmaterial zweien seiner Schüler vermachte.[1]) Aber schon vorher haben zeitgenössische Künstler Bellinis orientalische Skizzen benutzt; z. B. Pinturicchio, dessen Orientalen in einem Lünettenbilde des Appartamento Borgia, der Disputation der hl. Katharina, nachweislich (vgl. Ricci a. a. O.) auf Bellinische Zeichnungen zurückgehen. Während man eine Reihe von Kopien nach solchen Zeichnungen kennt,[2]) haben sich im Original nur zwei, und zwar im British Museum, erhalten, die sitzende Figuren, einen Janissar und eine türkische Frau, wiedergeben[3]) und neben den sonstigen Werken des Meisters von der höchsten Bedeutung sind.

Unbestreitbar ist die Tracht des jungen Türken auf der Miniatur die der Zeit Muhammeds II.; sie entspricht vollkommen den türkischen Figuren Bellinis und anderen Illustrationen dieser Epoche.[4]) Der gleiche gewaltige Turban findet sich auf dem Layardschen Porträt des Sultans, die hohe geriefelte Mütze in der Mitte zwar nicht bei diesem, wohl aber bei jenem Bildnis, das in Giovios Besitz war. Der charakteristische Rock mit engen, faltigen Ärmeln, der Mantel mit umgeschlagenem Kragen und langen Lappen über den Armschlitzen ist die Tracht des türkischen Soldaten auf der Zeichnung des British Museums. Beide Kleidungsstücke bilden das Kostüm des sogenannten Prinzen Djem[5]) auf dem erwähnten Bilde des Pinturicchio, jener jugendlichen Figur in Vorderansicht, die rechts neben dem Thron steht. Bei diesem ebenso wie bei anderen so gekleideten Figuren fällt der Umstand auf, daß der Rock reich gemustert ist, daß aber der ärmellose Mantel aus einfarbigem, ungemustertem Stoff besteht. Dies dürfte auch für die Richtigkeit unserer Vermutung sprechen, daß das reiche Mantelmuster des jungen Schreibers auf der Miniatur erst später hinzugefügt worden ist. Seine Kleidung stimmt dann fast vollständig mit der der direkt und indirekt auf Bellini und seinen Konstantinopler Aufenthalt zurückgehenden Figuren überein.

Unseres Erachtens steht nichts im Wege, die Miniatur mit Gentile Bellini in Zusammenhang zu bringen. Rein äußerlich beweisen seine Kompositionen, daß er mit Vorliebe Figuren in Profilstellung wiedergab (vgl. die Reihen von Profilköpfen auf dem Gemälde der Wiederfindung des Kreuzes vom Jahre 1500 in der Akademie in Venedig). Die Feinheit und Akkuratesse in der Wiedergabe des Turbans, in der Modellierung des Kopfes und der Hände sprechen für das Werk eines bedeutenden und dabei realisti-

[1]) Corrado Ricci: Pinturicchio. London 1902, S. 111 ff.

[2]) Eine solche, früher fälschlich dem Bellini zugeschriebene, aber auf ihn zurückgehende Zeichnung des Städelschen Instituts in Frankfurt bildet die Vorlage für den links vom Thron stehenden Orientalen auf dem erwähnten Bilde des Pinturicchio. Abgeb. bei Ricci, a. a. O. S. 113.

[3]) Abgeb. bei Thuasne, a. a. O. S. 46 und in der Revue de l'Art Nr. 106 (Charles Diehl, La Peinture orientaliste en Italie).

[4]) Vgl. die türkischen Figuren bei Breydenbach (Opus transmarinae peregrinationis, Mainz 1484), bei G. Laoursin (Obsidionis Rhodiae urbis descriptio, Ulm 1496), in den etwas späteren Arbeiten des Melchior Lorch und des Kok van Alst.

[5]) Daß hier nicht der flüchtige Sohn Muhammeds II., der 1489 nach Rom kam, dargestellt zu sein braucht, darauf hat im Gegensatz zu Stevenson (Pinturicchio, Rom 1897) Ricci a. a. O. hingewiesen.

schen, scharf beobachtenden Künstlers. Eines solchen würdig ist die charakteristische Auffassung, ist die geistreiche Wiedergabe des schreibenden oder vielmehr des vor dem Schreiben nachsinnenden Jünglings, dessen Blick unter hochgezogenen Brauen bei scharfem Nachdenken über das Buch hinwegschaut, ehe er im nächsten Moment dem gefaßten Gedanken durch den Griffel Ausdruck geben wird. Bei dem Sultansporträt der Sammlung Layard ist gleichfalls die Fähigkeit bewundernswert, mit der der Künstler den geistig bedeutenden, aber zugleich verbrauchten und gebrochenen Herrscher wiederzugeben vermocht hat (Muhammed starb im folgenden Jahre). Auch rein äußerlich kann man in der Form der Ohren, in der minutiösen Wiedergabe des Turbanstoffes eine Ähnlichkeit zwischen beiden Arbeiten konstatieren, wie sie Martin mit Recht zwischen den Zeichnungen des British Museums und der Miniatur hervorgehoben hat. Wenn es sich bei der Miniatur, was in hohem Maße wahrscheinlich ist, um ein Originalwerk Gentile Bellinis handelt, so besitzen wir in ihr die einzige in Konstantinopel geschaffene Arbeit des Künstlers, die sich dort bis zur Gegenwart erhalten hat, bis sie von dem geschulten Auge des jetzigen Besitzers entdeckt wurde.

Daß ein Angehöriger der großherrlichen Familie dargestellt ist, scheint uns wenig wahrscheinlich; denn die Kostbarkeit des Gewandes, die sich als eine spätere Übermalung erwiesen hat, kann nicht mehr dafür sprechen. Wir möchten einer anderen Vermutung Raum geben. Bekanntlich sandten die unterworfenen christlichen Völker dem Großherrn alljährlich eine bestimmte Zahl von Knaben, die, zum Islam bekehrt, bis zum 15. bis 16. Lebensjahre im Serail blieben, um dann je nach ihren Fähigkeiten dem Kriegerstande oder einem anderen Berufe zugeführt zu werden. Die Blüte dieser jungen Leute bildete eine Art von Pagenkorps, empfing eine sorgfältige Erziehung und wurde in den höfischen Wissenschaften unterwiesen, vor allem auch in der Kalligraphie, Musik und Dichtkunst.[1]) Gentile Bellini ist bei seinem Aufenthalt im Serail unzweifelhaft in vielfache Berührung mit diesen Pagen gekommen, die ihn vielleicht auch ihrer Herkunft wegen als ehemalige Christen interessiert haben. Das blonde Haar und der Gesichtstypus sprechen für eine nichttürkische Herkunft des jungen Schreibers, machen es nicht unwahrscheinlich, daß wir es mit dem Bildnis eines besonders intelligenten Pagen am Hofe Muhammeds zu tun haben. Im Vergleich zu dem künstlerischen Wert des geistvollen Blattes kann freilich die Kenntnis, wer etwa auf ihm dargestellt ist, nur von untergeordneter Bedeutung sein.

[1]) Eine eingehende Schilderung dieses Pagenkorps findet sich bei Chalcondyle: Histoire générale des Turcs, Paris 1662, II, S. 52ff.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

SIEBENUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1906

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI,
H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT



DIE KUNSTBESTREBUNGEN DER HERZÖGE VON URBINO

VON GEORG GRONAU

II. MICHELANGELO

Eine Durchsicht der römischen Korrespondenzen der Herzöge von Urbino bot von vornherein geringe Aussicht, daß neues Material über die beiden größten Künstler, mit denen die della Rovere Beziehungen unterhielten, zutage treten würde. Denn Raffaels Tätigkeit für sein angestammtes Fürstenhaus liegt vor der Zeit, in der das handschriftliche Material uns erhalten blieb (und so wurde sein Name überhaupt nur in einigen gleichgültigen Erwähnungen gefunden); für Michelangelo aber hatte bereits der Verfasser des Katalogs der urbinatischen Papiere, der Archivar Moisè, ein offenes Auge gehabt und die wichtigsten Stücke in seinem Katalog einzeln aufgeführt. Danach haben dann die Herausgeber der Le Monnier-Ausgabe des Vasari, Aurelio Gotti und zuletzt Gaetano Milanesi die betreffenden Stücke zum Abdruck gebracht.

Bei der vollständigen Durchsicht der in Betracht kommenden Bände ergab sich dennoch eine kleine Nachlese. Niemand wird von einer solchen erwarten, daß sie Materialien allerersten Ranges zur Kenntnis bringe. Bei einem Künstler von Michelangelos Bedeutung, bei einer so viel besprochenen Frage wie der des Julius-Denkmals, mag aber der kleinste Beitrag nicht völlig wertlos sein; er kann in der Hand dessen, der das Material ganz überschaut, ungeahnte Wichtigkeit erlangen.

a) Zur Geschichte des Julius-Denkmals.

Michelangelo hat in jenem bekannten Schreiben an einen Monsignore vom Ende des Jahres 1542 eine Äußerung des urbinatischen Gesandten, Giovan Maria della Porta, mitgeteilt, wonach dem Herzog von Urbino, Francesco Maria, die Angelegenheit des Grabmals völlig gleichgültig gewesen sei (»che non si curava di sepultura«).[1] So fassen jene Worte die Biographen: »der Herzog, durch und durch Soldat und von impulsivem Temperament, soll kein besonderes Interesse für das Monument gezeigt haben« (Justi).

Eine solche Gleichgültigkeit zugleich gegen das Andenken des Papstes, dem er soviel zu verdanken hatte, wie gegenüber einem Kunstwerk, dessen gleiches die Welt

[1]) Milanesi, Lettere S. 490. Man möchte aus den Eingangsworten des Briefes schließen, der Adressat sei der Kardinal Farnese.

nicht aufzuweisen hatte, scheint nicht recht begreiflich. Man muß annehmen: nur völlig zwingende Gründe können eine solche Haltung des Rovere veranlaßt haben.

Die Geschichte des Denkmals spiegelt in der Tat ziemlich getreu die Ereignisse der hohen Politik, das Hin und Her tief einschneidender Verhältnisse, bei denen es sich um die Existenz von Fürstenhäusern handelte, wieder.

Unmittelbar nach dem Tode Julius' II. einzugreifen, lag für Francesco Maria keine Veranlassung vor; die Angelegenheit des Denkmals ruhte in den Händen der Testamentsvollstrecker, des Kardinals Leonardo Grosso della Rovere (Aginensis) und des Datars Lorenzo Pucci (später Kardinal Santiquattro). Eine Stockung der Arbeit trat erst nach einigen Jahren, 1516—1517, durch Leo X. ein. Von ihm hat Michelangelo später behauptet, er habe nicht gewollt, daß er das Grabmal vollende[1]): das scheint in hohem Maße wahrscheinlich, bedenkt man, daß der Papst unmöglich eine Ehrung des Rovere-Papstes in der grandiosen Weise, wie sie geplant war, gewünscht haben kann, dessen Neffen er seines Herzogtums beraubt hatte.

In den letzten Jahren bis zu Leos X. Tode ist nur selten von dem Grabdenkmal die Rede. Dann hatte Francesco Maria an Wichtigeres zu denken; er mußte von Hadrian VI. Wiedereinsetzung in seine Rechte erlangen. Die sehr verwickelten Verhältnisse des Staates von Camerino nahmen sein Interesse nicht minder in Anspruch. Im Frühjahr 1523 ist er nach Rom gekommen. Inzwischen hatte man dem Papst ein Motuproprio vorgelegt, um auf Grund desselben gegen Michelangelo vorgehen zu können.[2]) Jetzt trat, nach dem Tode des Kardinals von Agen, ein anderer aus Julius' II. engster Umgebung hervor, Kardinal Monte, Antonio, später il vecchio genannt, zum Unterschied von Papst Julius III. Er war einer der Intimen des Rovere gewesen; ihn hat Raffael, Vasari zufolge, neben Julius II. in der Segnatura dargestellt.[3]) Monte beantragte, man solle ihm, nebst den Kardinälen Grassis und Ancona, von Urbino aus Prokura erteilen (Dok. I).

Derselbe Brief della Portas, der diesen Vorschlag übermittelt, meldete die schwere Erkrankung Hadrians VI. Drei Wochen später starb der Papst. Unter ihm, der von italienischer Hauspolitik sich freihalten konnte, wäre wohl Aussicht auf Regelung der Denkmalsangelegenheit gewesen. Sein Nachfolger war wieder ein Medici; noch dazu hatte er bereits als Kardinal Michelangelo eigene große Aufgaben gestellt.

Gerade hier, wo es so wertvoll wäre, Aufschlüsse zu erhalten, versagen die urbinatischen Dokumente. In der Korrespondenz della Portas ist eine Lücke von Ende 1523 bis ins Jahr 1528 hinein; ebensowenig liegen von seiten des Unterhändlers Girolamo Staccoli Briefe vor. Aus den zahlreichen Schreiben, die Fattucci in diesen Jahren an Michelangelo gerichtet hat (publiziert von Frey), ersieht man aber, daß neben Bartolommeo della Rovere der Herzog von Urbino selbst sich für die Angelegenheit interessierte: ihm sollte ein Exemplar der Zeichnung Michelangelos vorgelegt werden.

Wenn trotzdem jetzt und in der Folgezeit von dieser Seite aus keine Schritte getan wurden, so kann die kriegerische Tätigkeit, die den Herzog dauernd im Felde hielt, zur Erklärung ausreichen. Erst um das Jahr 1530 beginnt für Francesco Maria eine relativ ruhige Zeit. Von jetzt ab tritt er denn auch selbst, vertreten durch della Porta und Staccoli, mit Michelangelo oder dessen Unterhändler — Sebastiano del Piombo — in Verbindung.

---

[1]) Milanesi, Lettere S. 491.

[2]) Milanesi, Lettere S. 422.

[3]) Sein Porträt, auf einem Relief in Marmor, im Berliner Museum Nr. 226.

Die Verhandlungen der Jahre 1531 und 1532 sind aus den urbinatischen Korrespondenzen und den Briefen Sebastianos an Michelangelo bekannt. Der Künstler, der noch Ende 1531 nichts sehnlicher gewünscht hatte, als daß ein Machtwort Clemens' VII. ihn auf immer von der übernommenen Pflicht befreien möchte, fügte sich und betrieb eifrig die Ratifikation des Kontrakts vom 29. April 1532 durch den Herzog (Dok. VI).

Im folgenden Jahre, 1533, wurden die baulichen Arbeiten in S. Pietro in Vincoli begonnen; Kardinal Monte ließ auf seine Kosten hier arbeiten (Dok. IX u. X). Noch einmal schien in Michelangelo Anteilnahme an dem großen Werk erwacht zu sein.

Wiederum durchbrach ein Auftrag des Papstes die Vollendung, die nahe bevorzustehen schien. In einem leider verlorenen Brief Portas an die Herzogin Leonora ist davon die Rede gewesen: Clemens VII. bat in Urbino um die Erlaubnis, den Künstler für sich verwenden zu können. Francesco Maria blieb nichts übrig, als gehorsam sich dem allmächtigen Willen zu beugen (Dok. XII).

Ein halbes Jahr später starb der Mediceerpapst, und in Paul III. sah Francesco Maria einen ausgesprochenen Feind den päpstlichen Stuhl besteigen. Es hat nicht viel gefehlt, daß ihm noch einmal das gleiche Schicksal bereitet wurde wie im Jahre 1516; nur der Rückhalt, den er an dem Staat Venedig und am Kaiser besaß, hat ihn vor diesem Los bewahrt.

Man muß die Briefe della Portas aus den folgenden Jahren lesen, um zu verstehen, daß für Gedanken an künstlerische Dinge kein Raum sein konnte. Nur aus der Kenntnis dieser Verhältnisse heraus wird man auch ganz begreifen, wie die Worte des Gesandten aufzufassen sind, die er nach Michelangelos Zeugnis damals zu ihm gesprochen hat: »se io volevo fare un gran piacere al Duca, che io m' andassi con Dio, che non si curava di sepultura, ma che avea ben per male che io servissi papa Pagolo.« Das heißt nichts anderes als: der Herzog habe wichtigere Dinge im Kopf; Michelangelo solle tun, was ihm beliebe; aber Francesco Maria fasse es als persönliche Kränkung auf, daß jener in die Dienste seines Gegners getreten sei. Eine Auffassung, die man dem Herzog nicht verübeln kann.

Aus den des weitern veröffentlichten Dokumenten ersieht man, daß der Zorn des Herzogs bald verflog. Die Gefahr von seiten des Papstes, in dessen eigener Familie der Rovere Fürsprecher fand, wurde zwar nicht ganz behoben, aber von Jahr zu Jahr geringer. Konnte er es auch nicht wagen, Michelangelos Dienste für das Denkmal zu beanspruchen, während dieser in der Sistina arbeitete, so hat er sich um kleinere Gefälligkeiten wiederholt an ihn gewendet: einmal wegen eines Modells für ein Salzfaß, dann um von ihm ein Bronzepferd zu erhalten. Michelangelo ist, aus den Korrespondenzen geht es hervor, von urbinatischer Seite damals mit allem schuldigen Respekt behandelt worden.

Im Oktober 1538 starb Herzog Francesco Maria; sein Nachfolger sah alle Schwierigkeiten, denen der Vater wegen des Herzogtums Camerino von seiten Pauls III. ausgesetzt gewesen war, erneuert. Paul III. war feindlicher gesinnt denn je; er hat selbst von der Exkommunikation gegen den Herzog Gebrauch gemacht. Und wurde auch im Mai 1539 ein Abkommen getroffen, das die schwebende Camerinofrage löste, so blieb die Stimmung des Papstes nach wie vor sehr gereizt. Della Porta hatte eine äußerst schwierige Stellung dem jähzornigen Greise gegenüber, der persönlich einen wahren Haß auf den urbinatischen Gesandten hatte.

Was ist begreiflicher, als daß Guidobaldo nicht geneigt war, durch Kleinigkeiten den Papst noch mehr zu reizen? So erklärt sich sein Brief an Michelangelo vom

7. September 1539, worin er ihm gestattete, während der Dauer der Arbeit am Jüngsten Gericht die Beschäftigung mit dem Grabdenkmal ruhen zu lassen.

Kaum war jenes Werk vollendet, als der Papst abermals Michelangelo für sich beanspruchte. Guidobaldo hat sich nochmals nachgiebig erwiesen (Brief vom 6. März 1542); als aber das Minimum seiner Forderungen noch nicht erreicht werden zu sollen schien, ist er scharf und energisch aufgetreten: er hat sich geweigert, die Abmachungen seines Gesandten Tiranno zu ratifizieren. Dieser Haltung des Herzogs ist es zu danken, daß Michelangelo in letzter Stunde noch zwei Figuren für das Monument geliefert hat.

Wie man in Urbino der ewigen Verhandlungen herzlich müde geworden war, zeigt der Ton der letzten Dokumente, die davon handeln (Dok. XIII u. XIV). Guidobaldo wünschte — und wer begriffe dies nicht? —, endlich damit in Ruhe gelassen zu werden.

Und noch einmal wird in den römischen Papieren das Julius-Denkmal erwähnt. Es war im Jahre 1547: wie gänzlich hatte sich inzwischen die politische Konstellation verändert! Aus Papst Paul III. und Herzog Guidobaldo waren nahe Verwandte geworden; der Rovere der Verlobte der Vittoria Farnese, Pierluigis Tochter, des Papstes Enkelin. Damals war einer der Vertrauten des Herzogs, Monsignor Paolo Mario in Rom, in intimen Beziehungen besonders zum Kardinal Alessandro Farnese. Eines Tages, im August 1547, stattete eine heitere Gesellschaft dem Kloster S. Pietro in Vincoli einen Besuch ab: der Kardinal Alessandro, seine Schwester, die Herzogin Vittoria, Paolo Mario und die Herren und Damen des Gefolges. »Vorigen Mittwoch«, heißt es in dem Brief an den Herzog, »im Klosterhof der Mönche von S. Pietro in Vincoli — wir waren alle in Begleitung der Frau Herzogin hingegangen, das Julius-Grab zu besuchen — bot mir seine Herrlichkeit eigenhändig eine Schale mit Datteln als Frühstück an« — und dann gab es Scherzworte des Kardinals an den Monsignore, die auf Kosten der Damen gingen.

So haben zum Schluß auch die Farnesen mit dem Andenken des Rovere-Papstes Frieden gemacht; und die Geschichte des Monuments, die von den inneren Wirren des Genius zugleich und von den Leidenschaften der Familienpolitik zu berichten hat, schließt freundlich mit einer Anekdote.

DOKUMENTE

I. 1523, 6. September.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Il R.mo Monte . . . . . prega quella [V. E.] pigliare al servitio suo il signor Battista Savello . . . . . et in questo ne fa grandissima instanza e invero merita esser compiaciuto da V. Ex.a in cio ch' ella può, che è amorevolissimo padre suo e principale osservatore di la Sta. memoria di Giulio, la sepultura de la quale vole attendere a procurare che si faccia ad ogni modo e dice che grande aiuto può dare la Ex.a V. in fare un mandato in persona de gli tre R.mi Grassis, Ancona e Sua S. R.ma come creati di questa Sta. Memoria che possino in nome de la Ex.a V. come nepote suo, aggravare quel Zanangelo (!) e ciascunaltro che havesse de quei danari, ma questo si farà a più commodo tempo.

Cl. I Div. G Fa. 132 c. 515 v.

II. 1531, 28. November.

Girolamo Staccoli an Francesco Maria. Rom.

Io non ho fatto prima risposta a Vra. Ill.ma S.ria sopra al manegio che era tra lo Agente di Michelangelo et me della sepultura della Sca. Me. de Julio. Hora videndo che questa pratica è per haver effecto, come più pienamente quella intenderà per lettere de m. Io. Maria, mi è parso de non mancare de sollicitare questa pratica et cusi de novo di questa cosa el praefato m. Io. Maria et Io ne parlaremo alla Sta. de nostro Signore per vinir alla conclusion del tutto et spero che la cosa haverà effecto et Vra. Ill.ma S.ria ne reportarà laude grandissima et serrà causa che 'l desiderio di quella Sta. Memoria in la magior parte haverà effecto.

Fa. 134 c. 215.

III. 1531, 15. Dezember.

Francesco Maria an Giovan Maria della Porta. Pesaro.

Habbiamo havute le vostre lettere del primo, II, III, IV e V. Ne piace l' offitio ch' havete fatto, et il raccordo vostro, circa la sepultura da farse per la Sta. Me. di papa Julio, e a tale effetto vi mandiamo il mandato qui alligato, e se bisognasse farlo altramente, avisarete che per non havere voi scritto altro particolare, non se è fatto altramente.

Fa. 161 c. 72.

IV. 1532, 25. Mai.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Baso le mani .... raccordandole di mandare la ratificatione del Contratto fatto con Michelangolo.

Fa. 132 c. 6380.

Vgl. für dieses und die folgenden die von Milanesi, Vasari VII, S. 379 ff. veröffentlichten Auszüge.

V. 1532, 4. Juni.

Francesco Maria an Gian Giacopo Leonardi. Desenzano.

Postskript. Mandarete quanto più presto et meglio si occorrerà, l' alligate nostre à Roma, dentro le quali è un contratto nostro di ratificatione.

Fa. 232 c. 312 v.

VI. 1532, 6. Juni.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Michelangelo sollicita ogni di che venga la Ratificatione di V. S. del suo Contratto: ch' altrimente non si vole mettere a dar ordine al denaro per lavorare. Ho anco avertita V. S. della ruina della Capella della Sta. Memoria di Giulio, all' aiuto della quale movereimi secondo ch' io cognossi il tempo e il modo, quando n' havessi commissione da lei che trovato il papa ben disposto, procederei senza rispetto alcuno contra di chi si fosse.

Fa. 132 c. 643.

Das verspätete Eintreffen des unterfertigten Kontraktes war durch die Abwesenheit des Herzogs, dessen Korrespondenz über Venedig ging, veranlaßt.

VII. 1532, 15. Juni.

Francesco Maria an Giovan Maria della Porta. Verona.

Ricevessimo hieri le lettere vostre di VI e VII .... et diciamo che per la via de Vinegia si habbiamo mandato la ratificatione del Contratto fatto con

Michelangelo et scritto quanto habbiate a fare sopra i fatti della Capella di Papa Julio . . . .

Fa. 161 c. 91.

Der Brief, auf den der Herzog hier anspielt, scheint nicht erhalten zu sein.

VIII. 1532, 19. Juli.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Il Cardinale Vrsino sta in extremo della Vita e avanti heri negotiai con lui in S. Pietro nel Capitolo de' Canonici sopra il caso della Capella di Giulio di Sta. Me., a beneficio della quale veneva molto bene come Arciprete di S. Petro, ma il soccessor suo non virà manco bene che sarà Il R.mo Cornaro . . . .

Fa. 132 c. 672.

IX. 1533, 23. Mai.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Mons.r de Monte m' ha detto haver scritto a V. S. d' alcuna spesa che necessariamente occorre in refar un muro della chiesa di S. P. in vincula per la fabrica della sepultura, la quale perchè non si continuava, S. S. R.ma ha commenzo di spendervi e la prega vi voglia contribuire per quel che le pare. Tutta la spesa ascende a ducento ducati. Questa spesa nasce dal gran desiderio che ha Michelangelo di fare cosa ancora più degna del obligo suo e venendo più alta del dissegno. Ha bisognato rompere il choro de' Frati. La S. V. faccia come le pare.

Fa. 132 c. 848 v.

X. 1533, 27. Mai.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Il Cardinale di Monte fa lavorare per la sepultura in quella muraglia ch' io scrissi, con deliberatione di porvi poi l' armi sue per l' ambition, che mostrino la cura essere stata sua di fare la sepultura, il che male se gli potrà poi prohibire, ne ho voluto avertire la S. V. Ill.ma.

Fa. 132 c. 854 v.

XI. 1533, 24. Juli.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Se commenzò di far quel che bisogna per la sepultura della Sta. Me. di Giulio e della spesa ne fo tener buon conto a m. hieronymo Staccolo, affin che partendo di qua prima che l' opra fosse finita, ne resti lui bene informato e la possa sollicitar di condurre a fine . . . .

Fa. 132 c. 868.

XII. 1534, 26. März.

Francesco Maria an Giovan Maria della Porta. Fossombrone.

Dux Urbini.

Mag.ce dil.me nr. Habbiamo veduto per una vostra alla S.ra Duchessa nostra Consorte quel, che le scrivete haver trovato nel particolare della sepoltura della Sta. Me. di Giulio, e del ragionamento havuto con voi per Michelagnolo, e delle statue che scrisse qua M. Girolamo Staccolo, il quale anco dipoi scrisse che N. S. ricercava, s' accommodasse Michelagnolo d' un poco di tempo, che potesse attendere ad alchune cose di S. Sta. che nol poteva fare senza nostra voluntà, per l' obligo c' haveva con nui, e respondessimo, come anco vui potete raccordarvi, che S. B.ne era Patrona, e che però poteva commandare, et fare quanto le pia-

ceva, che presuntione sarebbe la nostra, in presumere di concedere a chi è Patrone assoluto, e può disponere, come le piace. Il medesimo repplichiamo a voi, dicendovi che quanto alle statue, non vogliamo se ne mov[a p]arola alchuna, e cosi farete, certificandovi che Nui non curamo d' altro, [che a] vedere compita l' opra, nel che per quanto potrete, non mancarete della so[lit]a vostra diligenza, ritornandovi a dire, che in quel che N. S. ne ricercò, non [n]e parve di dovere ne potere rispondere altro che quel c' habbiamo detto di sopra. Bene valete. Ex Forosempronij die XXVI.ª Martij M. D. XXXIIII.

Fa. 161 c. 139.

XIII. 1543, 19. Januar.

Guidobaldo II. an Herzogin Leonora. Pesaro.

. . . . . dicendole che poco doppoi scritte dette ultime sue [lettere] egli [Girolamo Tiranno] haverà havuto la Ratificatione del ultimo apuntamento, fatto sopra quella benedetta sepultura di Papa Julio, della quale Il Papa non harebbe potuto far maggior instanza di quella ch' ha fatto, dietro a tutti quelli officij che a me son stati possibili e convenienti di fare in repplicare, e volendo pigliare m. hieronymo occasione da quella, come scrisse d' haver pensato, per parlare sopra la detta bolla [delle gravezze] potrà far come le parerà . . . .

Fa. 108 c. 560.

XIV. 1543, 20. Oktober.

Guidobaldo II an Girolamo Tiranno. Fossombrone.

Mag.co dil.mo nro. Oltra tutto quello che ne scrivete per la vostra delle XIII. habbiamo veduto quanto desiderate la risposta nostra sopra quello particulare del statuario che condusse a far le tre statue de la sepultura de Julio sopra la qual cosa, non essendo hora qui ne il Gingha ne m. Giovanni, i quali ne potriano dare di ciò notitia, et noi poco informati, non vedemo che altro rispondervi, se non dirve che voi medesimo facciate in questo caso quanto vi parerà esser meglio, al quale come pienamente informato, ne referimo: raccordandovi che una volta, se sia possibile, se imponghi fine a questa pratica, di maniera che ogni giorno non l' habbiamo alle mani. Et state sano. Forimsempronij XX. ottobre XLIII.

Fa. 161 c. 524.

b) Über ein Bronzepferd Michelangelos.

Bereits Milanesi hatte ein Billet Francesco Marias an den Gesandten in Rom veröffentlicht, aus welchem hervorging, daß Michelangelo ein Pferd in Bronze für den Herzog angefertigt hat. Diese Notiz ist, soweit ich sehe, von den Biographen nicht besonders beachtet worden. Im folgenden werden mehrere Dokumente vorgelegt, die über denselben Gegenstand handeln. Es fehlt leider jener Brief des Francesco Maria, worin der Auftrag erteilt wurde, und aus dem man sich über den Zweck, dem diese Arbeit dienen sollte, unterrichten könnte. Daß es sich um ein kleines Stück handelte, geht aus der Korrespondenz hervor; als der Herzog, weil der Guß nicht geraten war, eine Wiederholung in Wachs begehrte, entschuldigte sich Michelangelo mit dem Zustand seiner Augen, der ihm minuziöses Arbeiten nicht gestattete.

Es wäre von besonderem Interesse, wenn es gelänge, dieses unbekannte Stück Michelangelos nachzuweisen. Vorläufig stehen einige Notizen, die vielleicht das Suchen erleichtern können, zur Verfügung. Unter den wenigen Skulpturen in Bronze,

welche im Besitz der Rovere waren, läßt sich in der Tat im Jahre 1603 ein solches Bronzepferd nachweisen. Nebst anderen Stücken war es in der »Stanza del Architetto di S. A. Ser.ma«: »Cavallo uno di Bronzo« (Urbino Cl. II Fa. III c. 5.). In dem Inventar, das 1631 nach dem Tode des letzten Herzogs aufgenommen wurde, finden sich die einzelnen Stücke ziemlich exakt beschrieben. Man liest da als Nr. 183: »Item un Cavallo piccolo di Bronzo appoggiato con le Zampe di dietro sopra un trepiede di bronzo con le zampe dinanzi in Aria et sotto la sinistra Zampa vi è una lumaca di bronzo« (Urbino l. c. c. 22).

Auffallenderweise ist es dann nicht mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Es wurden die Bronzen, als der Besitz des Herzogshauses nach Florenz gesandt wurde, zum Teil in Kiste 32 verpackt; unter den beschriebenen Stücken erkennt man leicht einige heute im Bargello erhaltene wieder. So den zierlichen Fries mit Putten, die den Bacchus ziehen (Nr. 15), und eine kleine Büste des Francesco Maria I. (Nr. 19). Auch ein Bronzepferd war dabei »Un Cavallo di Bronzo con piè rotto Verniciato« (a. a. O. c. 833); in einem andern Verzeichnis der gleichen Stücke heißt es »Vn Cavallo con un piede rotto dentro a un foglio con briglia di raso rosso« (Cl. III Fa. XXV c. 355; vgl. Cl. II Fa. III c. 854). Auch ein Tintenfaß aus Kristall mit einem Pferd ist erwähnt. Aber schon hier läßt sich nicht mehr sagen, ob dieses Stück mit jenem anderen identisch sei; und vollends ist die Identität mit Bronzepferden, die später in Inventaren von Poggio Imperiale vorkommen, wohin die Großherzogin Vittoria die ererbten Schätze zumeist überführt hatte, nicht beweisbar (so Inventar von 1692; Guardaroba 995 c. 6b).

In der Gegenwart läßt sich nur feststellen, daß ein Stück, wie es im Inventar von 1631 beschrieben ist, weder im Bargello, noch unter den Bronzepferden des archäologischen Museums zu finden ist.

XV. 1537, 21. Januar.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Michelangelo m' ha promesso di far ad ogni modo il Cavallo che V. S. gli dimanda, fra XV giorni, non ostante la perpetua solicitudine che gli fa Il papa di quella sua pictura di Capella e molto si raccomanda a V. S.

Fa. 133 c. 618.

XVI. 1537, 2. Februar.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Michilangelo ha posta mano al Cavallo che V. S. Ill.ma desidera; io non ho mancato ne manco di sollicitarlo con quella modestia, ch' io cognosco convenire alla natura sua.

Fa. 133 c. 633.

XVII. 1537, 12. Oktober.

Francesco Maria an Giovan Maria della Porta. Pesaro.

Haviamo veduto quello cavallo di getto che ci havete mandato, il quale per parerci che sia venuto mal gettato, pensiamo che servirà non molto bene a quello effetto, per il quale è stato domandato, et che meglio saria havere, se si potesse, quello di cera fatto di mano di Michelangnolo. Però intenderete se si può havere, e potendosi, vederete di haverlo con quei modi che sapete che bisognano de tenere; et havendolo, ne lo renderete.

Fa. 161 c. 390.

Abgedruckt von Milanesi, Vasari Bd. VII S. 385.

XVIII. 1537, 24. Oktober.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Ho inteso il desiderio di V. S. Ill.ma d' haver Il Cavallo di cera di Michelangelo circa il che ne farò ogni offizio, perchè la ne venga satisfatta, ma racordandomi ch' ello havendolo comenzo di cera, mi disse esser stato sforzato di lasciarlo, nol potendo far bene a modo suo, diceva per mancamento della vista, e lo reddusse al metallo. Non so hora quanto me ne possi sperare di più, massimamente stimando lui d' haverla servita meglio di questo modo; pur come ho detto, non mancarò di farvi la diligentia.

Fa. 133 c. 1021.

XIX. 1537, 28. Oktober.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Se la S. V. Ill.ma havrà havuto Il Cavallo ch' io Le mandai di michelangelo, piaceriami sommamente ch' ella ne lo rengratiasse particolarmente con una sua.

Fa. 133 c. 1031.

XX. 1537, 26. November.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Pigliai tempo e modo di parlare con Michelangelo del quale difficilmente si po haver copia, stando continuamente occupato alla pictura della Capella di sisto, e gli dissi quanto V. S. Ill.ma lo rengratiava del Cavallo mandatogli, che cosi bisogna fare, purche 'l bastasse, e lo desiderio ch' ella havrebe d' haverlo di cera, dubitando non si poter valere di questo. Mi disse che la curta vista sua nol serve in opere minute e che in la cera fa bisogno ancora di piu acuta vista, ma che quel di metallo serve benissimo per modello, volendosene V. S. servir a quel fine: nondimeno che volendolo di cera non mancarebe di sforzarsi in tanta carastia (!) di tempo di servirla, ma in opera maggior e con tempo, per la gran carastia ch' ella haveva del uno e l' altro de questi bisogni. Accettai l' offerta tale quale è, pregandolo volesse sforzarsi di servirla meglio e più presto che potesse, benchè la speranza di vederne il fine me la presuponghi molto longa, pur secondo che la S. V. m' avisarà, cosi non mancarò di sollicitarlo nel modo che si pò si fatta natura d' homo.

Fa. 133 c. 1072.

c) Verschiedenes.

XXI. s. d. (1537—1538).

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Il papa fa levare il cavallo di Sto. Janni laterano et porlo sulla piazza di Campidoglio, mostrando che sia motivo (?) de' Romani, ma havendo li canonici di quella chiesia insieme con l' arciprete loro, Il Cardinale di Trani, reclamato di buon modo, perchè non se levasse, S. Sta. non ha potuto far di non se scoprire, et perchè in la Basa di detto Cavallo si mostrava papa Sisto essere stato quello che ve l' haveva posto, non ho mancato di raccordare cautamente a chi ha cura di farvi la nova basa, quanto possano stare insieme il mettervi la memoria di questo papa che gli la vuole, et non estinguere quella dell' altro tanto benemerito di questa Città, mi ha promesso di fare e di dire, ma stimo non se ne farà altro, se non in porvi quella di chi vive. Michelangelo contrastò assai, per quanto lui mi dice, che questo cavallo non se levasse, parendogli che' l stesse meglio dove l' era, et che se lui non havesse tanto disuaso il papa che S. Sta. voleva similmente levare gli dui cavalli e statue di Montecavallo.

Cl. I Div. C. Fa. XIV c. 939 (Scritture concernenti il Ducato di Camerino e la Casa da Varano. Abt. 41: Copie e minute di lettere contenenti avvisi .... in tempo delle pretensioni di Paolo III 1534—1538).

Auf einem angeklebten Blatt, hinter einem Brief d. d. Camerino 23. Mai 1537.

Dieses Dokument ist wertvoll, weil darin Michelangelos Stellung zu der Aufstellung des Mark-Aurel-Denkmals auf dem Kapitol genauer präzisiert ist. Die Statue wurde am 28. März 1538 übertragen (vgl. R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma, II, S. 69).

Übrigens ward dem urbinatischen Wunsch Rechnung getragen; auch auf der neuen Base ist der Name Sixtus' IV. genannt. Daß Paul III. die Absicht hatte, die Rossebändiger vom Monte Cavallo zu entfernen (um sie ebenfalls auf dem Kapitolsplatz aufzustellen?), ist sonst nicht bezeugt.

XXII. 1563, 4. September.

Kardinal Gonzaga an Guidobaldo II. Rom.

Sapendo io il desiderio che ha m. Michel Angelo Buonaruoti huomo celebre, et di segnalata virtù, di aiutare Rafaello Scaramuccia di Castel Durante, io per l' amore che porto à questo valent' huomo et per li suoi preghi, vengo à raccomandarla all' Ecc. Vra. con ogni efficacia, pregandola di cuore, che ad instanza mia voglia ordinare, che la causa del detto Rafaello sia conosciuta con ogni misericordia possibile havendo in consideratione l' età sua, ch' è d' anni dicianove in circa, et la presente mia intercessione: perche ogni benignità, che dal' Ecc. Vra. sarà usata verso lui, sarà da me ricevuta in luogo di gratia, et à lei ne terrò sempre obligo.

Fa. 118 c. 244.

Michelangelo hatte in seinen späteren Jahren Beziehungen zu Casteldurante durch seinen langjährigen Diener Francesco degli Amatori, sowie durch dessen Witwe Cornelia, die nach dem Tode ihres Mannes dorthin zurückgekehrt war (Frey, Briefe an Michelangelo S. 351).

XXIII. 1570, 26. August.

Antonio del Francese an Guidobaldo II. Rom.

Ho havuto grandissima allegrezza che V. E. habbi preso sigurtà d' un suo affet.mo Vasallo come io gli sono, in servirsi del Moise di rilievo, non mio, ma dell' istessa V. E. Mi duole solo che quello non è di maggior considerazione, e che non sia altro nella povera casa mia che gli sia piacciuta e degna di V. E. Ill.ma, perchè gran gloria e consolatione mi sarebbe che tutte le mie povere facultà diventassero Moisè, e cosi che le gustassero, acciò io glie le potesse offerire con quel pront' animo ch' io devo à un mio Signore e Prencipe naturale, il quale io amo, e sempre amerò piu che me istesso, o ogni Tesoro del Mondo. La Testa della quale V. E. me fà scrivere nel amorevolissima sua, è il vero ritratto di Michel' Agnelo Bonarote già mio Padrone, et è di Bronzo designato da lui proprio la quale io tengho qui in Roma, e ne faccio presente à V. E.; gia ho detto al suo Ambasciatore che mandi per essa, e procura di mandargliela, supplicandola si degni d' accettala (!) volontieri, come volontieri io glie la dono, giudicando che à più degna persona io non la potevo dedicare. S. E. si degnerà dunque accettarla da un suo humil servo, et affetionatissimo Vasallo, e tenerla per memoria di quel valent' huomo ....

Di Roma li 26 d' agosto del 70.

Antonio del Francese.

Fa. 125 c. 1406.

Auf diesen Brief spielt Milanesi an, ohne ihn abzudrucken (in seinem Aufsatz: Dei ritratti di Michelangiolo. — Siehe: Michelangiolo Buonarroti. Ricordo al popolo italiano. Firenze 1875. S. XIV.) Daß diese Büste Michelangelos, die darin erwähnt ist, mit der Büste im Bargello (Nr. 37) identisch ist, steht nicht ganz fest. In Florenz kommt sie allerdings 1637 in einem Inventar der Guardaroba des Großherzogs Ferdinand II., Gemahls der Vittoria della Rovere, vor (Guardaroba Fa. 521 c. 97). Die Figur des Moses ist gewiß die Statuette im Bargello Nr. 122. Unter den 1631 nach Florenz gesandten Kunstwerken war in der Cassa 162: Nr. 1 Statua d' un Moise di marmo (Urbino Cl. II Fa. III c. 906). Sie ist 1692 in Poggio Imperiale beschrieben (Guardaroba Fa. 995 c. 41).

Der Schreiber des Briefes, Antonio del Francese, war in den letzten Jahren Michelangelos Diener.

III. GIROLAMO GENGA UND DER BAU DER VILLA IMPERIALE

Es war vorauszusehen, daß die urbinatischen Papiere über Girolamo Genga reiches Material enthalten würden. Denn er war der namhafteste Künstler, der in Urbino zur Zeit der ersten Herzöge aus dem Hause della Rovere gelebt hat; als solcher von seinen Fürsten, zu denen er in engen persönlichen Beziehungen stand, viel beschäftigt. Er stand an der Spitze aller künstlerischen Unternehmungen, die sie ins Werk setzten, und ward in der Stellung eines Vertrauensmannes bei Verhandlungen mit fremden Künstlern herangezogen.[1]) Nicht nur als Leiter der großen Bauunternehmungen, auch wegen jeder kleinsten Angelegenheit, die nur von ferne mit der Kunst zu tun hatte, wurde er in Anspruch genommen.

Von dieser seiner Tätigkeit im Dienste der Rovere geben vorzüglich die eigenen Briefe Gengas an Herzog Francesco Maria und Herzogin Leonora ein anschauliches Bild. Sie stammen von einem temperamentvollen Manne, der den Eindrücken des Augenblicks hingegeben schreibt: das verleiht ihnen einen eigenen Reiz, der etwas dafür entschädigt, daß ihr Inhalt nicht immer eine große Ausbeute für die kunstgeschichtliche Forschung ergibt.

Die Dokumente, die im folgenden mitgeteilt werden, dienen zur Ergänzung der Biographie Gengas, die Vasari verfaßt hat.[2]) Der Aretiner Biograph war über das Leben des Meisters zuverlässig unterrichtet: hat er doch dessen Sohn Bartolommeo und den Schwiegersohn Giovambattista Bellucci persönlich gekannt. Deshalb ist seine Biographie des Genga doch nicht von den gewöhnlichen chronologischen Fehlern frei, die im einzelnen nachzuweisen hier nicht der Ort ist.[3])

Die Beziehungen Gengas zu seinem angestammten Fürstenhaus müssen auf längere Zeit durch die politischen Verhältnisse, welche den Herzog von seinem Staate fernhielten, unterbrochen gewesen sein. Um 1519 war er in Rom; er hat damals für die Kirche der Santa Caterina di Siena in der Strada Giulia jene Auferstehung Christi gemalt, die noch dort erhalten ist. Sofort nach der Heimkehr seines Herrn in den Staat machte er sich zu ihm auf den Weg (Dok. I). Er scheint von diesem alsbald wieder in Dienst genommen worden zu sein. Zunächst hatte er im Schloß von Urbino einige Zimmer instand zu setzen, denen die glasierten Fußböden fehlten (Dok. II); dann war er mehrere Monate in Rom, um für den Herzog kostbaren Marmor zu besorgen (Dok. III bis VIII). Es geht bei dem Transport der erworbenen Stücke so geheimnisvoll her, daß man annehmen muß, es habe ein Verbot bestanden, diese wohl von antiken Monumenten gestohlenen Stücke zu exportieren.

Nach einer Lücke von vier Jahren (1523—1527) beginnt die Korrespondenz aufs neue. Genga ist beim Herzog im Feldlager gewesen und bringt den Auftrag für

[1]) So 1542 in Sachen des Juliusdenkmals (Milanesi VII, S. 388). Schon 1531 hatte Sebastiano del Piombo dem Michelangelo gegenüber Genga als »uomo da bene« charakterisiert (s. Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti I, 215 ff.).

[2]) Bd. VI, S. 315.

[3]) Ein Beispiel für viele. Vasari läßt Genga nach Pandolfo Petruccis Tod nach Urbino zurückkehren und dort für Herzog Guidobaldo tätig sein. Jener starb 1512, dieser bereits 1508.

ein Bettgestell heim, dessen Einzelheiten er detailliert mit der Herzogin bespricht (Dok. X u. XI). Dann im folgenden Jahre hat er für die Herzogin Leonora in Fossombrone ein Haus instand zu setzen und entledigt sich dieser Aufgabe mit hingebendem Eifer (Dok. XV bis XXV).

Endlich im Jahre 1530 beginnen die urkundlichen Nachrichten über die namhafteste künstlerische Unternehmung, mit der der Name des herzoglichen Paares und Gengas gleichermaßen verbunden ist: über die Villa Imperiale. Die Geschichte dieses herrlichen Baues hier zu verfolgen ist um so weniger am Platze, als eine verhältnismäßig große Literatur sie nach verschiedenen Seiten hin aufgeklärt hat.[1]) Wenn die urbinatischen Papiere auch ihrerseits viele Lücken unausgefüllt lassen, so erklärt sich dies leicht damit, daß ein großer Teil der Aufträge vom Bauherrn mündlich an den ausführenden Künstler erteilt worden ist.

Die Reihe der auf die Villa Imperiale bezüglichen Dokumente eröffnet ein Schreiben der Herzogin Leonore, worin sie die Intervention des Gesandten in Venedig bei einigen venezianischen Edelleuten in Anspruch nimmt, um den Maler Francesco Minzocchi da Forli noch eine Zeitlang beschäftigen zu können: sie habe begonnen, einige Zimmer in der Imperiale ausmalen zu lassen (Dok. XXVIII). Damit wird ein festes Datum für die Dekoration der Zimmer im alten Teil des Schlosses gewonnen. Im Interesse derselben Arbeiten machte Genga gleichzeitig eine namhafte Bestellung auf Farben in Venedig (Dok. XXIX).

Etwa um dieselbe Zeit wird der großartige Neubau, den Francesco Maria neben der alten Villa der Sforza durch Genga ausführen ließ, begonnen haben. Aus dem Staat wurden Zeichnungen der Details an den im Dienste Venedigs abwesenden Herzog gesandt, so 1532 von den Fenstern, Säulen und andren Einzelheiten (Dok. XXXVII). Die finanziellen Schwierigkeiten, von denen man häufig in den intimen Papieren des urbinatischen Fürstenhauses zu hören bekommt, waren auch dem Neubau hinderlich; davon gibt ein Brief Gengas eine anschauliche Schilderung (Dok. XXXIX u. XL).

Daß bereits Ende 1532 die Arbeiten in dem neuen Teil der Imperiale weit vorgeschritten gewesen sein müssen, lehrt ein Billett der Herzogin mit einem Dank an Monsignor Bembo für die Inschrift des Frieses (Dok. XLII). Davon ist dann in der Folgezeit, und unter Ausführung von Einzelheiten mehrfach die Rede. Es handelte sich um die Inschriften für die zwei Friese der Villa, in denen Herzogin Leonora den Bau ihrem kriegerischen Gemahl als Ausruhestätte nach den Strapazen des Feldlagers zum Geschenk macht: jene herrlichen, oft zitierten Worte, in denen die rhetorische Begabung Italiens einen Triumph feiert. Der erste Teil der Inschrift steht an der Südfassade, die Fortsetzung im Hofe. Wenn im Sommer 1533 über die Inschriften für beide Friese verhandelt wurde, so gestattet es den Rückschluß, daß damals der Bau soweit gediehen war, daß diese Teile den Steinmetzen zur Bearbeitung übergeben werden sollten (Dok. XLIII bis XLVI, L).

Daß gelegentlich auch die Hilfe des großen Veroneser Architekten Michele Sanmicheli, mit dem der Herzog durch sein Amt als Chef der Festungen der Republik Venedig in nahen Beziehungen stand, herangezogen worden ist, wird durch einige Briefe bekannt (Dok. XLVII u. XLVIII).

---

[1]) Pompeo Mancini, L' Imperiale villa de' Sforzeschi e Rovereschi. Pesaro 1843. — L' Imperiale castello sul colle di S. Bartolo presso Pesaro. Pesaro 1881. — H. Thode, Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. IX, S. 151. — Fr. Seitz, Die Villa Imperiale bei Pesaro. Deutsche Bauzeitung 1905, Nr. 75—77.

Die Arbeit ging, unter offenbaren großen Schwierigkeiten für den Leiter des Baues, Genga, vorwärts, an denen immer wieder die ungünstigen Finanzen des Herzogs Schuld trugen (Dok. LVII). Zwar sprach er schon im Herbst 1534 wie von einem fast vollendeten Werk (Dok. LIII); doch war dies wohl zu optimistisch gewesen. Er hatte selbst um geringe Geldbeträge, die zur Fortführung der Arbeiten nötig waren, mit den Hofbeamten Kämpfe zu führen; seine treue Gesinnung gegen Herzog und Herzogin, deren er sich rühmt, ließ ihn aber dieser dauernden Sorgen Herr werden (Dok. LXV).

Im April 1538 erfährt man, daß an den Stuckarbeiten und Malereien in den Zimmern gearbeitet wurde; der Bau muß demnach zu jener Zeit, in der Hauptsache wenigstens, vollendet gewesen sein (Dok. LXXIII).

Aus der gleichen Zeit stammen Dokumente, die sich auf die Gartenanlagen beziehen und von denen einige Proben mitgeteilt werden, um des Interesses willen, das die Gärten der Renaissance als Teil der architektonischen Gesamtanlage beanspruchen dürfen (Dok. LXIII, LXIV, LXVI ff.). Von den herrlichen Gärten, die einst die Villa Imperiale von allen Seiten umgaben, ist heute nichts mehr übrig; aber durch die Schilderung des Lodovico degli Agostini, der unter dem Herzog Francesco Maria II. Imperiale besuchte,[1]) ist uns ein anschauliches Bild davon geblieben. Man hatte weder Mühe noch Kosten gescheut und besonders aus Norditalien — Savona — kostbare Pflanzen kommen lassen. Lorbeerhecken faßten die Wege ein; man schritt durch Portale aus Lorbeer hindurch; der Wein war über Lorbeergänge gezogen. Es fehlte nicht an Wunderlichkeiten: der Lorbeer war in allerhand Formen zugeschnitten und selbst drei Barken aus Lorbeer gab es hier. Die Gärten der Villa waren so schön, daß Herzog Guidobaldo, als er 1545 den Gardasee besuchte und die dortige Vegetation kennen lernte, an seine Gemahlin schrieb: er hätte viel mehr erwartet; der See wäre sehr schön, die Orte herum aber armselig, es gäbe wenig Zitronen- und Orangenbäume; »ich darf schließen, daß es in der ganzen Lombardei, wo es auch sei, kein Imperiale gibt.« — Auch über die Arbeiten, die für die Brunnen des Gartens dienten, liegen einige Angaben vor (Dok. LXIII ff.).

Zum Schmuck des herrlichen Landsitzes wurden allerhand kostbare Stücke verwendet: in dem großen Saal, der gegen den Hof hin offen war, ward eine schöne Marmorvase ovaler Form, mit Blätterdekoration verziert, aufgestellt, unterhalb deren auf viereckiger Base sich eine Marmorschale befand, in die sich Wasser aus der Vase ergoß[2]) (Dok. LXXIII und Anhang), und das kostbarste antike Stück im Besitz der Rovere, der Idolino, fand in einem »offenen Saal« (ebendort oder auf einer der Terrassen?) seinen Standort.[3])

Zu allen Jahreszeiten finden wir den Herzog und die Herzogin auf der Villa, deren Bau ihnen — man sieht es aus allen Briefen, die darauf Bezug haben — sehr am Herzen gelegen haben muß. Rasch verbreitete sich in Italien der Ruf der Schöpfung Gengas: schon im März 1534 schrieb der Kardinal Fregoso an die Herzogin, er wäre

[1]) Abgedruckt bei Mancini, a. a. O. S. 9.

[2]) Diese Details sind einer Beschreibung der Imperiale vom Jahre 1653 entnommen; Cl. II Div. A Fa. V c. 444.

[3]) Dieses interessante Detail ist einer trefflichen Biographie des Francesco Maria entnommen, die von einem Zeitgenossen verfaßt ist und handschriftlich in der Bibliothek des Vatikans bewahrt wird. Dort heißt es vom Herzog: e il piedistallo sopra il quale al palagio Imperiale nella Sala scoverta pose di Baccho il getto antiquo e amirando: può testificar ancho il piacer che egli haveva della scultura, intaglio e del getto (Mss. Urbin. latini 1037 f. 217).

gern nach Pesaro gekommen »havendo voglia di vedere la sua bella fabricha dello Imperiale«.[1]) Es ist aber dem fürstlichen Bauherrn nicht bestimmt gewesen Villa Imperiale vollendet zu sehen. Er hatte im September 1538 aus Venedig an Genga geschrieben, daß er bei der Heimkehr den Bau besichtigen wolle und Tizian nebst anderen mitbringen würde. »Da wir dies erfahren, zeichnet Gengas Schwiegersohn und Gehilfe Belluzzi auf, beschleunigen wir die Arbeit sehr.«[2])

Der plötzliche Tod Francesco Marias, der im folgenden Monat starb, hat die Arbeiten sicherlich unterbrochen. Bis zu welchem Punkt diese gelangt waren, darüber ließ sich bisher nichts aus den urbinatischen Papieren feststellen. Mit dem Tode Francesco Marias hören die Nachrichten über die Bautätigkeit in Villa Imperiale auf.

Doch darf man annehmen, daß zu diesem Zeitpunkt der Bau in der Hauptsache vollendet gewesen ist. Nicht nur hat er von da ab oft der herzoglichen Familie zum Aufenthalt gedient; Herzog Guidobaldo gab dort gern Festlichkeiten und bewirtete illustre Gäste, so am 14. April des Jahres 1553 den Pietro Aretino[3]); er veranlaßte andere, wie Pietro Bembo und Girolamo Mutio, sie aufzusuchen.[4]) Man darf daraus schließen, daß Villa Imperiale in einem Zustand der Vollendung gewesen ist, in welchem der Besitzer mit Stolz seinen Besitz zu zeigen pflegt.

Noch wesentlich später hat der letzte Herzog Francesco Maria II. an Imperiale gebaut. In einer eigenhändigen Aufzeichnung, worin er über seine Bautätigkeit im allgemeinen spricht, heißt es unter »Imperiale«: »si è congiunta la casa vecchia con la nuova con le scale che vanno da alto à basso; la stalla.«[5]) Daraus geht hervor, daß der Verbindungsgang, der, auf kühn geschwungenem Bogen ruhend, von dem Roverebau zur alten Sforzavilla hinüberführt, erst unter seiner Regierung erbaut worden ist. Der große Stall, mit Raum für vierundfünfzig Pferde, lag am Eingang der Gesamtanlage.

Außerdem hat Francesco Maria, der überhaupt ein Bauherr im großen Stil war, noch einen ganz neuen Palast, etwas höher den Berg hinauf, erbaut, »La Vedetta« genannt, für den sich Zahlungseintragungen in den Jahren 1584—1588 finden.[6]) Er kann nur klein gewesen sein und bestand aus Erdgeschoß und einem ersten Stock, in dem sämtliche Räume mit Arabesken bemalt waren. Vier Türmchen schmückten ihn oben, und von einem derselben konnte man auf einer Außentreppe, mit Balustrade aus Travertin versehen, heruntergelangen.[7]) Von diesem Palast aus genoß man eine herrliche Aussicht auf die Stadt Pesaro und aufs Meer. Aber der Bau des Mauerwerks scheint ungenügend gewesen zu sein; schon 1642 war er in so schlechtem Zustand, daß er nur mit großen Kosten sich völlig hätte wiederherstellen lassen.[8]) 1709 erfährt man,

[1]) Fa. 266 c. 18.

[2]) P. Egidi in Fanfulla della Domenica, 23. März 1902.

[3]) Bibl. Vaticana, Cod. Urbin. lat. Nr. 1002 f. 179 v. Ebendort über eine »festa alla Villanesca« auf der Imperiale (f. 128).

[4]) Bembos Brief an die Herzogin Leonora, mit einem Lobspruch für Genga, vom 19. Dezember 1543, abgedruckt in Bottaris Raccolta di lettere (Ausgabe Rom 1766, t. V S. 128). Mutio besuchte die Villa 1552 (im oben zitierten Manuskript der Vaticana f. 120).

[5]) Florenz, Urbino Cl. I Div. A Fa. IV c. 417. Im Jahre 1587 findet man in den eigenhändigen Verrechnungen des Herzogs 200 Dukaten für die Fabrica all' Imperiale eingetragen (Cl. III Fa. XXIII c. 705).

[6]) Cl. III Fa. XXIII c. 698/99.

[7]) Cl. II Div. A Fa. V c. 443 v.

[8]) Cl. III Fa. XI c. 288 v.

daß besonders die nach dem Meer zu gelegene Seite einzustürzen drohte.[1]) Dieser Bau des letzten Herzogs ist später ganz zugrunde gegangen; er ist wohl aus Sicherheitsgründen abgetragen worden.

Über die weiteren Schicksale der Imperiale zu berichten, von ihrem Verfall, in dem sie sich noch vor wenigen Jahren befand, ist hier nicht der Ort. Nur über den Zustand, in welchem sie sich im Todesjahr des letzten Rovere, 1631, befand, teilen wir eine Beschreibung im Anhang mit.

Unter Francesco Marias Nachfolger Guidobaldo II. war Genga vorwiegend mit neuen Aufgaben betraut (Dok. LXXVI ff.). Von einigen spricht Vasari in seiner Biographie. Der neue Herzog hat vorzüglich auch, wie es schon sein Vater getan, in wichtigen fortifikatorischen Arbeiten seine Dienste gebraucht, über die wir aber, da sie nur sehr entfernt die Kunstgeschichte angehen, nicht sprechen. Von einer vorübergehenden Tätigkeit Gengas für den Kardinal von Mantua im Jahre 1548, von der Vasari Kunde gehabt hat, liegt auch urkundliche Bestätigung vor (Dok. LXXXI).

Drei Jahre danach, am 11. Juli 1551, ist Genga gestorben. Er hinterließ zur Vollendung begonnener Arbeiten seinen Sohn Bartolommeo, der sich besonderen Rufes als Festungsbaumeister zu erfreuen hatte, und gelegentlich auch von der venezianischen Signorie berufen wurde, um die Festungen zu inspizieren. Wir teilen ein auf seinen Tod bezügliches Dokument mit (Dok. LXXXIV).

DOKUMENTE

I. 1522, 4. August.

Giovan Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Hierony.º da Gengha sarà laportator di questa e viene in sule Ceste, col prete di Raphaello d' urbino, servitori ambidoi tanto affectionati a V. Ex.ª quanto sia alcun' altro suo Vasallo: di hierony.º no dico ch' ella il cognosce.

Fa. 132 c. 241.

Giovan Maria della Porta, urbinatischer Gesandter in Rom. Offenbar Einführung für Genga bei seiner Rückkehr in den Dienst des Herzogs. »Viene in su le Ceste« deutet vielleicht auf Krankheit, da cesta Tragkorb ist. Der Verwandte Raffaels wird auch in einem Brief della Portas an die Herzogin Leonore vom 23. September 1522 erwähnt (Fa. 265 c. 16).

II. 1523, 8. März.

Girolamo Genga an Francesco Maria. Urbino.

Ill.mo et Ex.mo Signior mio. Partendo da V. Ex.tia per venire a urbino se accompagniò con Mecho quelli vasari che vennero da urbino a v. Ex.tia per fare quelli pavimenti et venimo ragionando insino quì a urbino de quelli lavori. Dicendoli male del prezzo grande me risposero che loro non avevano mai fatti e che quel prezzo aveva fatto quelli di Pesaro e che con quello s' erano governati, ma che loro non sapevano niente; veduto poi retirarsi quelli di pesaro, loro pensaro che li lassero per non ci essere guadagnio. Non di mancho che aciò che V. Ex.tia fusse servita et accomodata per esere stantie, dove ad abitare quelle, che giunti in urbino se ristregnieriano insieme, domandandone parere ad altri più pratichi e che erano disposti per el Capitale servire V. Ex.tia. E così giunti anno fatto. Siamo stati, ser batisto et io, insieme con loro li quali avemo astretti

[1]) Cl. III Fa. XVI bis c. 373. Man befahl damals von Florenz aus eine Ausbesserung.

ala conclusione et acordatosi tutti insieme de tutta la quantità, li quali in tempo de tre mesi promettono dare li quadri per tutte dua le camare pichole, e de la grande vogliano tempo un mese de più, e vogliono darne quatro pezzi al grosso et de più offerischano a v. Ex.tia questo che quella metta sopra questa impresa Ser batista che abbia a vedere l' avanzo che cie sirà, che veduto referischa a v. Ex.tia e quella vogliano che termini el loro guadagnio; e questo lo fano che non vogliano che vostra Ex.tia resti per conto alcuno de satisfarse, ch' el più e 'l mancho che n' abino avere, lo rimettano a quella che non vogliano che vostra Ex.tia pata de le loro fatiche; e prometto a quella che loro sono entrati in tal fantasia che n' anno magior voglia che V. Ex.tia, parendoli che li altri abino manchato de servitù forte: vero è che dichano che li bisognia un terzo de li dinari avanti per piumbi e stagni, l' altro terzo per finirli et l' altro come seranno finiti, perchè tucti sonno poveri credo. La cosa non poteria star meglio e la comessione sopra tal cosa parme stia molto bene in mano de ser batisto perchè nel focho ch' io ho acesso (!), non resta a porvi legnie. Vostra Ex.tia prudentissima se risolva perchè a Chagli ne menerò con mecho qualcun di loro. A V. Ex. sempre me ricomando et oblighoni Ali VIJ di Marzo. M. D. XXIJ.

D. V. Ill.ma S.

Bon servo Geronimo Gingha p.

A tergo: Alo Ill.mo et ex.mo Signior Mio el signior [Duc]ha Franccho Maria Ducha de vrbino. In pesaro.

Fa. 254 c. 17.

III. 1523, 15. Juni.

Gio. Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Ho havuti gli X ducati per dar à hieromy.o da gengha.

Fa. 132 c. 403.

IV. 1523, 21. (?) Juni.

Genga an Francesco Maria. Rom.

Ill.mo et ex.mo Signior mio. Ebbi da messer Giovan maria li dieci duchati che V. Ex.tia me ha mandati, e subbito tolsi la colonna per li quatro duchati; la tavola l' aveva donata, non dimancho aveva voglia servirne e trovocci bon modo, di sorte ch' io lo auta e subbito data a lustrare, che serà alustrata oggi a doi di che serà sabbato, e per el primo che venghi la manderò. Non scrivo el prezzo, perchè per ancora non l' o paghata, ma l' a rimessa in me et la voleva donare, ma non l' o accettata. L' è vero che la colonna e la tavola l' o tolta in mio nome per poter parlare a mio modo, et a mio modo la pagherò. Per li mulattieri soliti mando l' altra pietra verde e la colonna; per adesso anno veduto el porfido et io li o examinati el modo che vogliono tenere, perchè non l' o mai fatta incassare, insino che non l' anno vista, et intendendo l' animo loro per adesso non gliel' o voluta dare, ch' io non voglio mettere tante cose à un tratto. Lor pensano che a foggia de letigha la porteranno, e anno muli che mai anno portato a quella foggia; et io non ho per adesso locho, dove loro potessero provarsi con essa e si saperia per tutta roma avanti ch' ella fusse bene accommodata, dove che per troppo fretta me metteria a pericolo, non solo di perder quella, ma de poterne mandar dell' altre, e quando non si perdesse, aria molto fastidio. Ho pensato avere un locho largho for de la porta del populo, dove li farò far tucto l' ordine e manegierolla senza sospetto a tutte l' ore del di e de la nocte, e li la farò portare a fachini come andasse a una vignia; de l' altre

che un mulo solo li pò portare senza pensarci niente, le mando via. Forse anco quando l' arò concia e tutto hordinata, la metterò in barcha in sino a horte, dove ci o bono ordine insino a quest' ora, e li presso a cinque miglia ci è el signior Giovan corado che ser[ve] a proposito assai e li se troverà senza rispetto tanti modi che V. Ex.tia l' arà e di quello me bisogneria daronne aviso a quella d' ora in hora. Io voglio fare sgrossare la porta ancora et acomodarla da poter portare questa settimana. El Pavia fra quindici di vol partire e vol venire in là senza fallo. Questa mana ho fatta portare el porfido qui a chasa mia presso a la porta e li fo fare la cassa, perchè ancora sarà presso a la barcha, per pigliare el meglio partito a un tratto, hora ch' io so resoluto del modo. Aspetto questa sera meser Aschanio de monte el quale me ha ditto voler donare a V. Ex.tia una bella tavola, e me la vole consigniare, e dice voler fare de l' altre cose magiore per V. Ex.tia. Quel mio amico ch' io aspettava (!), è tornato e li o fatto por mente de serpentini; quel pezzo grande ch' io dissi a V. Ex.tia è rotto, e non è troppo bello ancora, che s' el fusse stato bono, già l' aria in mano, ma arò qu[alche] altra cosa e forsi bona senza hoblighо del patrone d' essa, e dapoi anco ricicrcherò lui di qualch' altra cosa che ho trovato che mi faceva un pocho mala cera dubitando ch' io non lo lassassi l' opera, pur s' è tutto raconcio vedendo ch' io lavoro. Più giorni sonno ch' io viddi quel putto di quella fonte che V. Ex.tia me disse, e domandando del prezzo me lo disse cinquanta ducati e non mancho un pelo; domandando quel mio amico che ne volesse fare un altro un pocho minore, me dimandò tempo sei mesi e cinquanta duchati. Feci ricerchare quella figura che dorme, preesso (!) à casa di V. Ex.tia, non la vol vendere. Se altro achaderà, ho fatto tal[*e*] hordine che ne harò notitia e non mancherò darne haviso ha (!) V. Ex.tia qual pregho e suplicho si degni tenermi nel numero de li altri bon servi e suditi soi. Al XXI [ ] de Giugnio M. D. XXIII.

D. V. Ill.ma S.

El suo bon servo [ ] pictore.

Adresse fehlt.

Fa. 125 c. 85.

Das Papier am Rand gegen Schluß beschädigt, daher der Tag nicht exakt festzustellen (21—24).

Herzog Francesco Maria war Ende März 1523 in Rom gewesen, Genga vielleicht mit ihm zusammen. Jedenfalls wußte Genga Bescheid, was der Herzog wünschte, da er sich mehrfach darauf bezieht. Die kostbaren Marmorsorten — Porphyr, Serpentin — waren gewiß antiker Herkunft. Welche Figuren mit dem Brunnenputto (dieser offenbar modern) und der schlafenden Figur »beim Hause des Herzogs« gemeint sind, weiß ich nicht zu sagen. Der Palast des Herzogs von Urbino in Rom war dicht bei der Kirche Santa Maria in Via Lata gelegen.

V. 1523, 28. Juni.

Genga an Francesco Maria. Rom.

Ill.mo et ex.mo Signior mio. Per li soliti mulatieri ho mandato l' altra tavola verde e la colonna quali volendo che vadino a pesaro, vostra ex.tia glielo potrà far intendere martedi che viene ala Qualagnia, acciò no abbiano a far la via d' urbino per essere più pericolosa, e di questo mi pregharo al partire ne avisasse s. Ex.tia. No li o voluto dare el porfido pe[r] non l' aver in locho da manegiarlo secretamente che a volerlo portare al modo loro lo voglio in loco

piu commodo, et ancora loro vogliano atendere a troppo (!) facende a un tratto. A la tornata me sforzerò averlo in meglior locho dove si potrà senza sospetto manegiare e accomodarsi. Ben serà che vostra Ex.tia li facci intendere che, quando vogliano far questo, lassano qualch' altra cossetta, che questa farà per tutte. La tavola tonda è alustrata e tutto, ma è mal tonda, ho ordinato si facci meglio tonda, e perchè da roverso ci è atachato un quadro, lo faccio seghar via perchè la fà molto breve e deficile e se harà el tondo e 'l quadro e ad ogni caso ho tempo insin che viene mulatieri che hopra di tra di o quatro al più. Hoggi vado a vedere la Tavola de meser aschanio che vol donare a V. Ex.tia e qualch' al[tra] cosa di quel mio amico come a lungho per l' altra mia aviso V. Ex.tia ala quale sempre me ricomando e la pregho me tenghi in sua bona gratia come suo bon servo e subdito. Ali XXVIII de Giugno M. D. XXIII.

D. V. Ill. S.

El bon servo Gironimo Gingha
pictore in roma S.

A tergo: Alo Ill.mo
Et Ex.mo Signior mio El sign[or]
Ducha Francesco Maria Duca
[d' Vr]bino Et Prefecto di Roma
Fa. 125 c. 86.

Dieser Brief ist beim Ordnen des Bandes irrtümlich an die erste Stelle gesetzt worden.

»Qualagnia« ist der kleine Ort Acqualagna, auf der Hauptstraße des Herzogsstaates nördlich von Cagli gelegen.

VI. 1523, 15. Juli.

Gio. Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Questa mane ho..... dato danarj à Girolimo da Gengha per mandar il Porfido per via de' Mullatierj che sono partiti questa mane .....

Fa. 132 c. 447.

VII. 1523, 15. Juli.

Genga an Francesco Maria. Rom.

Ill.mo et ex.mo Signior mio. Ritornaro a roma li mulatieri soliti molto hanimati e deliberati de portare el porfido e cossi me lo fecero mettere in hordine de stanghe da leticha e[l] tutto. Arivò Biordo con una lettera de V. Ex.tia per la quale intesi che 'l parte di quella era ch' io la mandasse a Galese e de li avisare el bisognio, dove che avendo io già fatto la spesa e fatto qualch' altro pensiero resoluto che levava molti fastidij a V. Ex.tia, pensava che questi veturali con el loro bono animo l' avessero à portare, et erami messo a hordine de venirne con esse: e yersera provarno li muli quali non cie fù hordine che volessero mai portare le stanghe sole; dove che li mulatieri erano disperati dicendo che se pure avessero cierti altri muli ch' erano ha (!) Napoli de li loro ch' erano cierti che se accodariano a portarla; et io veduto questo, non gliel' o voluta dare nè più riprovare per adesso, e so resoluto mandarla a Galese, come ariva la barcha e con essa mando la porta sgrossata che tuttora si lavora e cinque pezzi di pietra che ho hauta da i Chigi e vederò se non più averne, anco altratanto, perchè ci è quello mio amico quale ha voglia servirmene, e se per altra via potrò haver altro senza comprare da me, far[ò il] mio debito; del comprare

ne aviserò sempre V. Ex.tia prima. La pietra de [mess]er Aschanio è quella scuretta si cognioscie; parendo a V. Ex.tia li far f[are] una lettera à modo suo, per el resto promesso; non seria fora di proposito farmi una lettera di chredenza al signior Horatio che si facesse dar qualche cosa da i Chigi perchè lo metteria per la via de havere qualche cosa di bono. Meser Gismondo hè [!] handato a siena; scrivendo el signior Horatio di voler qualche cosa, l' è forzato rescrivere à questo mio Amicho che di quel pocho che ci è lo compiaccia, perchè lui non sa quello che ce sia, come è questo mio amicho; e s' el scrive questo, che parechie che ci sono, io torò una bella [ ] che sono in quella stantia, dove erano quelli pezzi che ho auto, de li quali non scrivo come siano, perchè li tolsi una sera così sopra mano e feceli portare in casa de don Gironimo li presso a lume di candela, mi parvero belli; l' è un quadro per più che mezza, una di quelle verde ch' o mandate, largho e lungho, e un tondo pocho minore di questo ch' io ora mando a V. Ex.tia e dua tondi picholi, doj spanne al urbinata larghe, ma rari, e tutti alustrati excetto un quadretto pur di quella grandezza, bello per mia fè. Non ci è cosa se non bona, ma spero meglio, perchè in quella stantia non ci era altro, ma qua ala capella del populo ciene di quelli che non son messi in opera, finiti, alustrati le carette e questo mio me a promesso farmene parte; non le perderò per solicitudine. Parlando con meser Giovan maria ch' io aveva assai facende e pochi dinari, lui me disse ch' io mandasse che me daria de quelli aveva; mandai e lui me mandò quatro duchati di camera e così me son andato reparando altro. Non ho che dire se non molto ricomandarmi a V. Ex.tia et pregho sempre l' altissimo dio che la exalti quanto sia el mio desiderio e me tengha in sua bona gratia. Ali XV di luglio M D XXIII.

D. V. Ill.ma S.

El suo bon servo e subdito Gironimo
Gingha pictor.

Adresse wie V.

Fa. 125 c. 87.

Der mehrfach genannte Horatio, vielleicht Horatio Florido, Diplomat. Die kostbaren Steine, die als den Chigis gehörig aufgeführt werden, stammen offenbar vom Bau der Familienkapelle in Santa Maria del Popolo. Messer Gismondo ist Agostino Chigis Bruder.

VIII. 1523, 27. Juli.

Gio. Maria della Porta an Francesco Maria. Rom.

Ho dati à Girolymo da Gengha tre altri duc.i d' oro che dissemi hauerne grandissimo bisogno.

Fa. 132 c. 468.

IX. 1523, 4. September.

Aloyse Muccioli an Francesco Maria. Pesaro.

.... ed ò etiam provisto al pictore e' l scoltore novamente venuti che staranno bene e lunidi proximo m.ro hier.mo gli à hordinato el lavor anno à comenzare e cosi seguiteranno. Donino che sta al imperiale, è stato qui dicendo che V. S. l' a mandato e che vole le spexe per doy Boche à un ducato el mese che non ne merita mezo per lavorar ...... io provederò de un' altro megliore e più al proposito e con menor spexa, con bona licentia di V. S.

Fa. 254 c. 758.

Es fehlt leider jede nähere Angabe über die Künstler und die Arbeiten, die gemeint sind. Der Rest des Briefes bezieht sich auf den Gärtner der Villa Imperiale.

X. 1527, 30. Juli.

Genga an die Herzogin Leonora. Vrbino.

Ill.ma et Ex.ma Sig.ra Et Patrona mia obs.ma.

Io andai pure al Soldo una volta e portai la celata d' argiento alla Ex.tia del Sig.or Duca quale mostrò satisfarsi assai et esendo stato in campo quatro giorni parendomi la guerra persona fora di proposito pericolosa per el pane come per arme (?) d' altra sorte; al meglio ch' io seppi tolsi licentia et la Ex.tia me la dette cusì ridendo et cussì me ne venni cantando a Urbino.

Avanti ch' io partisse da sua Ex.tia, lui mi racontò le prove de la sua litiera, qual più volte se li era sfondata sotto, senza averli compagnia però che V. Ex.tia non sospettasse però: perchè in vero l' è vechia; sapendo questo io glien' avevo ordinata una da me, sapendo el rispetto de l' altra de le lancie et ne parlai a sua Ex.tia vedendo el suo letto in terra, el che inteso li fu caro e me disse ch' io la facesse finir presto, perchè 'l cusì cosa da durar faticha di pocha spesa che cusì li piace per ora.

Me comise ch' io li facesse fare un sparviero come quello de la littiera da le lancie di taffettà Azzurro, et dove andava le liste di tela d' oro, li facesse mettere qualche cosa de veluto nero, come mi paresse.

Per brevità di tempo e pochissimi dinari et longhissimi ministri o pensato che V. Ex.tia me facci mandare quel sparviero di tafettà azzuro, del quale levai le liste di tela d' oro e d' argiento, fatto per l' altra litiera, perchè di quà non ò modo de aver tafettà: del veluto vederò provedermi da perugia.

Se V. Ex.tia intenderà ch' io sia spirtato dicha e sonno stati li mei mastri di casa Gientili che li par strano che altra persona che loro abino a far cosa che abbi a satisfare V. Ex.tia, e perchè el Sig. Duca me à comesso questa litiera senza scriverli che mi provedeno de li drappi cioè tafetà e veluto et altro bisognio: Per saper io el dispiacere ch' ebbero de la provision de la celata Per parer ch' io facesse conto di loro, li dissi el bisognio et animo del Sig. Duca circha questo, se volevano spender loro. Il buffa me disse de si, et avendomi dato parole, parlò con M. Raphaello e conclusero ch' era mia inventione. De modo che riparlandoli poi, me dissero dopo molte parole ch' el Sig.or Duca non ne aveva scritto a loro, e che questa non era mia professione: De modo ch' io li risposi. Da un canto me ne rido e da un canto ò collora, perchè non sapria mai depigniere, nè dar forma a la loro professione se non a un modo; ne arei scritto al Sig.or Duca de altri particulari ancora. Pure in questo non ne parlerò più. Prego quella mi facci avere questo tafettà ditto che del veluto farò come de l' argiento. Baso la mano di V. Ex.tia e adoro sempre. In Urbino ali 30 di luglio 1527.

El bon servo Gironimo Gingha

A la Ill.ma et Ex.ma Sig.ra et Patro.mia
Obs.ma la Sig.ra D.ssa d' Urbino
et prefettessa di Roma.

Fa. 265 c. 764.

Der Herzog war damals beim Heer der Liga in Umbrien. Das Schreiben ist sehr charakteristisch für die weitschweifige Art Gengas.

XI. 1527, 5. August.

Genga an die Herzogin Leonora. (Urbino?)

Ausführliches Schreiben, das nur von dem Bett für den Herzog handelt.

Fa. 265 c. 765.

Wegen des geringen Interesses, das er bietet, wird der Brief nicht im Wortlaut mitgeteilt.

XII. 1527, 21. September.

Genga an die Herzogin Leonora. (Urbino?)

Bittet sie um ein Benefiz für seinen Neffen Guido de Nicolo da Gingha.

Fa. 265 c. 766.

XIII. 1527, 29. November.

Der Bischof von Sinigaglia, Governatore dello stato, an Francesco Maria s. l.

Impero che ritrovandose qui Gironymo serra come già ho scritto à quella, con esso sono alle strette di dare fra pochi giorni principio ad un' honorevole et util zeccha, il guadagno della quale si dividerà per mita fra la Ex.[tia] v. et lui: Il qual provederà di tutti Mettalli che bisogneranno: in questo mezzo darò ordine che m.[ro] Gironymo Gengha facci fare a M.[ro] Fed.[co] qualche belle stampe, li disegni de' quali prima se manderanno a V. Ex.[tia], poi contentandose lei, se darà principio gagliardamente al impresa, alla quale con molte altre honorevole et utile trouo che M.[ro] Girony.[o] è molto ben disposto: il quale come per altre mie ho scritto, penso se disponerà molto piu per una bona lettera di quella, parendomi homo che habbia piacere di esser accarezzato.

Urbino Fa. CV f. 20 verso (c. 23). MS. di copialettere.

XIV. 1528, 1. Jan. 1539, 24. März.

Donatione fatta dal Duca Francesco Maria primo di questo nome a Girolamo di Bartolommeo di pietro de Genga Pittore eccellente et familiar suo molto domestico, per se, e successori suoi in perpetuo intra vivi la montagna di castel delci, cioè la guardata e la dogana, e tutto quello di detta Montagna che per il passato vi era posseduto dalla Camera dentro gli infrascripti confini .....

In Todi il di primo Gennaio 1528. car. 54. Confirmato il tutto dal Duca Guidobaldo secondo il di 24 marzo 1539.

Cl. I Div. A Fa. VII, 9, c. 173 v.

Aus einem Heft Spoglie älterer Archivalien, von einer Hand des XVII. Jahrhunderts, unter der Rubrik »Donationi«. Die Notiz »car. 54« bezieht sich auf die Seite, auf welcher in dem betreffenden Band die Schenkung eingetragen war.

Castel d' Elci liegt in einem der äußersten Winkel des Herzogsstaates, nach dem Florentiner Gebiet zu.

XV. 1528, 5. Januar.

G. M. della Porta an Herzogin Leonora. Pesaro.

Increscemi ben d' andar a fossumbrone senza il gengha il quale è ito a Thodi a portar la Lettiera al Sig.[r] Ill.[mo], pur non importa molto, perchè reveduto quel che si pò vedere, comunicarolo con luj ilquale v' andrà sul fatto e farà poi il bisogno.

Fa. 265 c. 48.

XVI. 1528, 9. Januar.

G. M. della Porta an Herzogin Leonora. Urbino.

Berichtet eingehend über Häuser in Fossombrone, die sich für die Herzogin eignen würden.

. . . . . Condussi Marian Lupparino meco sul fatto ilquale ha veduto il tutto, e dettoli che io informarei il gengha del voler di V. Ex.ª, sicome farò e secondo il suo dissegno che si debba exequir senza perder tempo . . . . .

Fa. 265 c. 49.

XVII. 1528, 23. Januar.

G. M. della Porta an Herzogin Leonora. Todi.

Io non ho trovato quà Il Gengha ch' era ritornato ad Urbino; holli scritto per Biordo ch' el vada a ritrovar Mariano Luparino dal quale intenderà la mente e il bisogno di V. Ex.ª.

Fa. 265 c. 52.

XVIII. 1528, 27. Januar.

Genga an die Herzogin Leonora. Urbino.

Ill.ᵐᵃ et Ex.ᵐᵃ Sig.ʳᵃ et Patrona mia Obs.ᵐᵃ.

Esendo tornato da la Ex.ᵗⁱᵃ del Sig.ᵒʳ Duca a la quale portai la necessitata litiera, già de mille anni pensava senza dubbio venire ha V. Ex.ᵗⁱᵃ. Non di manco al prefato Ill.ᵐᵒ è parso fare quella provisione per la quale voleva venire a V. Ex.ᵗⁱᵃ più mesi sono: La quale provisione per tempo avanti desiderai de avere a spendere quatrocento o cinque ciento scudi de le sue entrate in fabriche et altri ocurenti bisogni e servitij soi ogni anno. Perchè non solo che non si possa finire le nove fabriche, ma non si pò riparare a le vechie che non rovinano ogni giorno, ne le quale non v' è stantie che non vi piova: Del che per la vergonia me se stringie il core, vedendo avanti agli ochi questo incomportabile erore: ne vi poter riparare.

Al Sig.ᵒʳ Duca Ill.ᵐᵒ è parso deputare un datio di Pesaro sopra questo. Et dipoi me ha ordinato quanto abbia ad esequire, e la prima e 'l magiore importantia me à inposto ch' io facci asettare tutte le stantie di V. Ex.ᵗⁱᵃ non solo in Pesaro, ma anco in fosombrone et con ogni cellerità possibile, a[*s*]petando che li francesi partissero di pesaro, quali si portano di mala sorte. Ma sopragionto el Capitan Biordo con solicitarmi per parte de la Ex.ᵗⁱᵃ, et anco m' à portato una lettera di meser giovanmaria quale si dole non avermi trovato, nè in pesaro, nè in todi, per potermi dire a bocha il desiderio di V. Ex.ᵗⁱᵃ circha le stantie di fosombrone, pure me accenna di sorte ch' io lo intendo.

Dogliomi assai per avanti non aver scritto a V. Ex.ᵗⁱᵃ la causa, perchè non siano asettate quelle stantie, come ella me comise; pure non vorei che 'l rispetato tacere mio me preiudichasse ne la sua bona gratia. Io ero disposto venire a lei e non empir più fogli: Non di mancho qualche disgratia e fastidio me anno ritardato, e poi pensando a li altri inportantissimi travagli non voluto agiogniere fastidio a la noya expettando che l' altissimo et iusto Dio terminasse, come à fatto, le insidie e maligne opere. Dal [*che*] V. Ex.ᵗⁱᵃ vederà chiaro che da me non è mancato, nè mancherà, s' io vi dovesse spendere l' anima, come è mio perpetuo debito. Però V.ª Ex.ᵗⁱᵃ ne stia di bona voglia che domatina serò a fosombrone abonora, et darò presto et resoluto ordine, senza aspettare altra provisione farò da me; forse che veduto li ministri questo, ancor loro me aiuteranno pure le fatta. Baso la mano di V. Ex.ᵗⁱᵃ et adoro sempre. Da Urbino a li XXVIJ de Gienaro 1528.

Bon servo Gieronimo Gingha.

Adresse wie X.

Fa. 265 c. 767.

Ob mit den Worten »nove fabriche« auf Villa Imperiale bereits angespielt wird, erscheint sehr zweifelhaft.

XIX. 1528, 31. Januar.

Genga an die Herzogin Leonora.

Ill.ma et Ex.ma Sig.ra et Patrona Mia obs.ma.

O visto la casa quale meser Giovanmaria me à scritto, che io debba far conciare per V. Ex.tia. Dolmi che non fui avisato prima; non di manco non resterò de solicitare, quanto me sia possibile in quel meglio modo me parerà comodo et a proposito per hora di Quella. Al suo ritorno poi si potrà far meglior provisione e con più sua satisfatione, e quella vederà e intenderà l' ordine e deliberatione de la Ex.tia del Sig.or Duca sopra le fabriche ornamenti de le abitatione di V. Ex.tia. Baso la mano di V. Ex.tia et adoro senpre. Al ultimo de Gienaro 1528.

El bon servo Gironimo Gingha.

Adresse wie oben.

Fa. 265 c. 768.

XX. 1528, 6. Februar.

Raphael Hermenzono an Herzogin Leonora. Pesaro.

Hier.o da Gengha anchor lui è in Fossombrone per assettar quelle case per vra. Ex.tia, et io de qua li mando le robbe bisognano.

Fa. 265 c. 496.

Der Korrespondent war Sekretär der Herzogin.

XXI. 1528, 15. Februar.

Genga an Herzogin Leonora. Fossombrone.

Ill.ma et Ex.ma Sig.ra et Patrona mia obs.ma.

Ho inteso, quanto V. Ex.tia me comette circha il solicitare de accommodare le stantie, il che faccio, quanto me sia possibile, e spero satisfarne V. Ex.tia, il che molto desidero. Mando a quella la mesura del camerino in tre ganette di corda sotile, cioè altezza, longhezza, e larghezza. Et ogniuna ha la sua polliza alighata seco e con quella V. Ex.tia potrà cogniosciere la forma del camerino a punto.

Il manicho del ventaglio non s' è fatto hancora, perchè non ho mai saputo niente, se non circha otto giorni fa che M Giovanmaria me ne scrive, dolendosi assai non avere ancora auto li soi forzieri, dove à dentro l' oro per far ditto manicho, ma ch' io facci il disegnio de la lumiera che presto spera averlo et mandarlo, e tanto ho fatto e dato a mastro federico el quale stà expettando a l' ordine; se altro harò a fare V. Ex.tia me acenni quanto habbia a fare. Baso la mano de V. Ex.tia quale adoro sempre. Da fosombrone di XVIJ de Febraro 1528.

El bon servo Giro
nimo Gingha.

Adresse ohne »prefettessa«,
dafür »In padua«.

Fa. 265 c. 769.

XXII. 1528, 20. Februar.

Raphael Hermenzono an Herzogin Leonora. Pesaro.

Visto quanto V. Ex.tia mi scrive de voler che Hieronimo da Genga gli mandi la mesura del suo Camarino in Fosombrone, subito mandai uno al dicto Hieron.o con le lettere de V. Ex., quale mi ha mandato dicte mesure con la qui alligata sua lettera ch' io mando, adcio lei se possa satisfare de far pigliare quelle spalere.

Fa. 265 c. 498.

XXIII. 1528, 9. März.

Raphael Hermenzono an Herzogin Leonora. Pesaro.

Heri hebbi le lettere de Vra. Ex.tia et quelle che vano a m.ro Hier.o Genga . . . . . . quale subito mandate et scritto a Hieronimo, che veda subito remediar, se quello camarino è picolo, chio non lho visto.

Fa. 268 c. 502.

XXIV. 152[8?], 5. März.

Federigo . . . . . an Herzogin Leonora. Pesaro.

Hoggi essendo tornato da Fosambrone per palmerino me è parso mio debbito Notificare all' Exc. Vra., come il Giengha di modo ha resettato quelle case che ha preso per uso di quella: che oltra la bona commodità che ella vi haverà, Indubbitatamente spero in N. S. Idio, che la cie starà sanissimamente . . . . .

Fa. 265 c. 891.

XXV. 1528, 12. März.

Raphael Hermenzono an Herzogin Leonora. Pesaro.

Hieronimo da Genga mi ha mandato la qui alligata lettera, et si è doluto con mi di haver havuto tardi la lettera de V. Ex. sopra la picolezza del Camarino . . . . . Et perchè desegna far nove cose e vole molti dinari e delle intrate del Signore, non se può satisfare a questa fabrica. Io non gli sono manchato sin qui, ne gli mancharò di tutto qui mi recercharà, adcio non se manchi de accomodar quella casa.

Fa. 265 c. 503.

Der erwähnte Brief des Genga fehlt.

XXVI. 1529, 18. Mai.

Herzogin Leonora an G. G. Leonardi. Pesaro.

La Tavola di Mischio & la Testa gionsero pur hieri & sereti (!) avisato di quello dirà il Ginga de dicta Testa.

Fa. 235 c. 33.

Leonardi, Gesandter des Herzogs, hatte am 9. Mai 1529 an den Herzog aus Venedig geschrieben: «Hyeri mandaj la testa di bronzo e la tavola alla Illma, alla quale scrissi, quanto havevo hauto in comissione da la V. Ex.a e che non essendo antiqua bona, la testa si rimandasse.» Fa. 221 Copialettere Heft I.

XXVII. 1529, 19. Juni.

Herzogin Leonora an den Bischof von Sinigaglia. Imperiale.

Visto quanto la S. V. mi rachiede de Hieronimo Ginga, voluntieri gli ho concesso di poter venire a quel servitio che la desidera potersi satisfar da lui.

Fa. C V, III, 2 c. 65.

Der Brief, auf den angespielt wird, ist nicht erhalten. Vielleicht im Zusammenhang mit Nr. XIII.

XXVIII. 1530, 10. Mai.

Herzogin Leonora an Leonardi. Imperiale.

Havendo noi dato principio à far depingere qui al Imperiale alcune nostre Camere e desiderando ch' ella siano compite per il medesimo maestro, ch' è M.ro Francesco da Forli, il quale non molto voluntieri vorria starvi, havendo obligo de fornire certi lavori che ha preso à fare in quella Città a m. Gironimo da ca Baduara e m. Battista Zeni, con li quali, acciò detto M.ro Francesco possa asistere a questi lavori nostri, non mancharete da parte nostra fare opera, come saperete

accomodatamente, che non ostante l' obligo di questo maestro con loro si contentino che egli resti di quà alli servitij nostri almeno per Tre mesi, che Tutto lapiaceri (!) receveremo dalli praefati Gentilhomini.

Ve se manda enclusa una lista di colori che al detto bisogno havete a mandare de là, i quali farete ogni opera di havere di quello modo che in essa lista il Genga avertisse: Et con quella celerità che più vi serà possibile, li mandarete, acciò l' opera non resti imperfetta per bisogno di questi colori.

Fa. 235 c. 183.

Der hier genannte Maler Francesco da Forlì ist Francesco Menzocchi, von dem Vasari im Leben Gengas (VI, 322) spricht. Vgl. über ihn: Rassegna bibliografica dell' arte italiana IV (1901) S. 86ff. Die genannten Venezianer Edelleute sind aus den Familien Badoer und Zeno.

XXIX. 1530, 10. Mai.

Genga an Leonardi. Pesaro.

Memoria de colori che bisognino torre A uinetia e penelli e prima Penelli: 50 Da lauorar A olio brossi mezani e sotili e di setole e d[i] uaro e fateli comprar Dal Zoppo Da san leo.

Item smalto Del saggio in Cluso e non manco bello liure Dieci.

Item Azurro di magnia bella lire sej s. 21/2 Lacha di Grana Da Due in tre marcelli loncia una liura.

Lacha piu fina da Dua marcelli per in sino a sej marzelli quatro oncie Due Di chiara e Doj Di piu scura.

Et auertite farli torre A un bon mastro De fighure. Et Auendo trouato M. Giouanantonio Da por De non [Pordenone] luj sera bonissimo A uederlj e li uedera uolentierj e quando non trouasti lui cie Giouan Gironimo Da brescia e De li altri che si degnieranno Et auertite che forsi in casa Grimani ne sera M. antonio Bosello che steua con la sig.ra che uira per amor mio per tutto. Al qual non scriuo per non saper sel ne sia bono Et anco per el tempo breue e me recomandarete Alui quanto potete Di Gratia E sopra tutto che li colori uenghano subbito perche si perde Tempo. El Sig.or Duca solicita ogniora, [come] per la sua V. Sig.ria intendera Baso la mano. Da Pes[aro].

Ali 10 De maggio 1530.

Seruitor
Gironimo Gingha.

partite 17 maggio 1530.

smalto azurro	1/5/0
laca grana L 1	2/3/8
lacca scura 1	1/2/V
verde azurro 1	5/0/0
smalto chiaro	2/3/12
pinelli di scatolo	0/3/5
	L. 12.5.3

A tergo: X mag.o 30
lista de collori de
pigliarsi per la Ill.ma

Fa. 268. 17.

Wir geben dieses Stück in Gengas Orthographie ohne jede Änderung als Probe. Der außer Pordenone genannte Maler, der bei dem Ankauf der Farben behilflich sein

soll, ist Savoldo. Über den Bergamasken Antonio Bosello s. Ludwig im Beiheft des Jahrbuchs 1903 S. 62.

XXX. 1530, 25. Mai.

Herzogin Leonora an Leonardi. Imperiale.

Si sonno recevuti li colori havete mandati al Genga.

Fa. 235 c. 184.

XXXI. 1531, 17. August.

Francesco Maria an Leonardi. Urbino.

Del vaso dal bagno si scriverà a Pesaro al Genga che vi mandi la forma, la quale havuta la farete poi fare.

Fa. 232 c. 119 v.

XXXII. 1531, 15. September.

Prinz Guidobaldo an Herzogin Leonora. Fossombrone.

Ill. S.ra Quando la S.ria V. me parlò in Urbino sopra quel beneficio de Macerata, non me raccordava, però alhora non li dixi, quanto havea promesso sopra ciò al Gengha, et quello che in favor suo già havea principiato et scritto a Galeazzo Amatorio. Hora occorrendome stringere questa pratica per quietare uno altro beneficio che per mezzo mio già hebbe esso Gengha, ho chiamato a me detto Galeazzo, et fattoli instanza ch' el voglia far partito de questo beneficio per amor mio . . . . . Er bittet sie um ihre Unterstützung.

Fa. 105. VII. 8 c. 519.

XXXIII. 1531. 28. November.

Herzogin Leonora an Leonardi. Pesaro.

Ve se manda le misure in scritto delle colonnelle et di ferri Mattarazi, anchor che non furono nel ultima lista, pur procurarete che si faccino, che sonno de bisogno.

Fa. 235 c. 227 v.

Bezieht sich vielleicht auf Materialien für den Bau der Imperiale.

XXXIV. 1532, 21. März.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Vederete quanto vi scrive Hierony.o nostro da Genga, di certe Tavole per bisogno nostro, le quali farete subito comprare et mandaretele, quanto più presto potrete, avisando il costo d' esse che ve se mandarà li danari . . . . . .

Fa. 232 c. 265.

XXXV. 1532, 26. Mai.

Francesco Maria an Leonardi. Verona.

Circa le barche da preta (!) per la fabrica della muraglia di pesaro haverete qui alligata dua di Piergentile spenderete per fornirle . . . . . et di quanto più spenderete, darete aviso al Genga che gli habbia à ricevere de quelli della fabrica et spenderli con quello ordine che ha havuto delli detti sessanta scudi.

Fa. 232 c. 307.

XXXVI. 1532, 4. Juni.

Francesco Maria an Leonardi. Desenzano.

Il praefato Gio: antonio ci ha portato una lettera del Genga, il qual ne scrive che con essa ci manda molti dissegni de fenestre, colonne et altre cose per le nostre fabriche, di somma importanza et a noi sommamente a cuor: et non sonno comparsi, et questo Gioantonio dice non haver levata lettere d' altro

luoco là che di casa vostra; però intenderetela bene, et sendo là e dissegni, fate che non se guastino puntino, et che li habiamo presto et fidatamente, se ben dovresti mandarceli per messo a posta, perchè importano troppo.

Fa. 232 c. 312.

Francesco Maria wiederholt dieses Schreiben fast wörtlich am folgenden Tage a. a. O. c. 314.

XXXVII. 1532, 26. Juli.

Francesco Maria an Leonardi. Verona.

Mandarete con la prima occasione la qui inclusa al Genga, al quale molto desideriamo che la pervenghi con bon' recapito.

Fa. 232 c. 357.

XXXVIII. 1532, 8. August.

Herzogin Leonora an Leonardi. Rodengo.

Dal stato ve seranno mandati alcuni Telari de invetriati della casa del Imperiale et di Pesaro, che intendemo essere state molto guaste da una gran Tempesta, che a questi di è stata là, ad effetto che le diate ad acconciare; perhò quando l' haverete havute, non mancarete de farle subbito dare a qualche buon Maestro che ce usi diligenza, et remandaretele à Pesaro subbito che siano acconciate.

Fa. 235 c. 254.

XXXIX. 1532, 17. August.

Genga an Herzogin Leonora. Pesaro.

Illmo et Exmo Sig.^{ra} et patron.^{a} mia sempre obs.^{ma}.

L' altro giorno scrissi a V. Ex.^{tia} a longho sopra la fabrica delo inperiale e de mariano e de nicolo straniero e la littera la feci in urbino persuaso dal conte chimente che l' animo mio non era de scrivere simil baye; ma lui mi mostrò che non lo sapendo V. Ex.^{tia}, ne potria seguitare erore e che V.^{a} Ex.^{tia} se ne reportaria a me, de modo che intendendo questo ne volsi raguagliare V.^{a} Ex.^{tia} del seguito.

L' altro giorno venni quì in pesaro e trovai la mia casa piena de homini che gridavano al cielo esser stratiati, et venne anco mariano luparino e parlando seco di questo rumore li dissi: Mariano, l' è un mese et mezzo che io ho voluto scrivere a la Sig.^{ra}, che voi non potete resistere a questa cosa et voi non avete voluto, el che forsi ne darà carico a voi e a me; vui vedete questi rumori ch' è peggio la verghognia ch' el danno. Voi avete scritto che provedete, la Sig.^{ra} sel crede e quì nascie un grave erore e però adesso voi presente li voglio scrivere ch' io non voglio star più, e cusì alora in sua presentia replicay a V: Ex.^{tia} che lui non poteva provedere et ch' ella per qualche altra via provedesse per in sino a trecento scudi, e cusì li lesse la littera a lui del che si contentò forsi.

Io ho lavorato sempre, ho dinari ho non dinari, pure non posso più; lui crede dar parole e ciance e la provisione ch' el fa, è pocho più che niente. Et dice a me ch' io non scriva, e lui scrive el me pare una fola da putti. Io dico a V.^{a} Ex.^{tia} e di questo ne stia sicura che non voglio contendere seco, per che si: A me bisognia altro che parole. Basta ch' ella va male per Dio.

Adesso me dice che V.^{a} Ex.^{tia} li voleva mandare doi cento scudi, et perchè à scritto là che provede che V.^{a} Ex.^{tia} non li à voluto mandare, io non mi so risolvere ancora s' io ho a morir de risa o de stizza, odendo che modo di baya è questa.

Doppo me dice che V.a Ex.tia li scrive queste formal parole: di al Giengha ch' io non li voglio dare più dinarij per in sino che non si vende li grani, e ch' el si volti con el Sig.or Duca.

Questa cosa mi cava de la strada, nè so che me dire; prego vostra Ex.tia che me avisi, come debbo fare, se vostra Ex.tia non vol mandare dinarij di là o fare altra provisione. Me dicha per una sua, come di questo abbia a scriverne al Sig.or Duca, perchè non vorei saltare fora di proposito in vero: E di questo la pregho infinitamente.

Non pensi V.a Ex.tia a questa provisione di mariano per fabrichare, perchè se risolve in niente, perchè lui dice non aver dinari, se non quanto riscote, quali sono tardi e pochi e el fabricare si comverte in gridare, e l' altro giorno tutti li maestri lassaro di lavorare ch' erano stati tre settimane senza dinari. Pure mariano veduta la cosa extrema, e ch' io avevo scritto, trovò cinquanta scudi me dice e paghò e cusì si lavora.

Concludo che, avendo lavorato Giugnio e Luglio, non voria lassare setembre et Ottobre el resto che bono lavorare, se mariano à dinari de quelli che V.a Ex.tia li lasò, come dice nicolo straniero. V.a Ex.tia lo debbe sapere, io non lo so, nè anco lo ricerco; pure mi maraviglio chello facci questo che fa. El Sig.or Duca me fa intendere per messer biordo, ch' io facci fare che non mi metterà scusa; io ò fatto e fo più ch' io non posso come si po vedere. Hora che siamo a le conclusione, se mancamo di lavorare, che dirà el Sig.or di me; non dirà niente a mariano, e però, per acomodar mariano, non deveria patire io, come altra volta è achaduto.

Pregho V.a Ex.tia mi soccorra presto e de ayuto e di consiglio, perchè com mariano me son disposto a non dirne parola, nè rompermi seco, se non pigliar quello ch' el dà, e non credo veder l' ora che V.a Ex.tia sia di quà, perch' ella vederà meglio el mio bisognio lei stessa e senza parole si proveder à al tutto. Et me li racomando sempre e li baso la mano et adoro sempre.

Da pesaro alì 17 de Agosto 1532. Bon servo Gironi[mo]
Adresse wie X. Gengha.

Fa. 265 c. 770.

XL. 1532, 11. September.

Genga an Herzogin Leonora. Pesaro.

Ill.ma et Ex.ma Sig.ra e Patrona mia sempre obs.ma Ebbi la di V.a Ex.tia con li doecento scudi in mano di m.r alovigi: quando era in Urbino per mandare a V.a Ex.tia un messo a posta sopra quel bisognio, e s' io non era avisato subbito el messo era in viaggio. Io non ebbi mai cosa a la mia vita più a proposito, perchè vedeva mancharmi al tutto le provisione ch' era gran male cierto, e se li aveva più presto, era molto a proposito et utile cierto, ma colse bono, che con le parole li aveva dato principio; et se non arivava li dinari, aveva cativo fine per le parole non potevano più. Ma se Dio mi rasetta Settembre e me lo rasciugha un pocho, farò pure qualche cosa da poter satisfare V.a Ex.tia, ma invero ello à voluto per in sino adesso cambiare li giorni con genaro, ma non son restato però da andare avanti.

Gran piacere ho avuto che V.a Ex.tia abbi mandato la mia lettera a mariano che da poi me à fatto spesso ridere. Non m' à ditto averla auta, ma cusi acennata et io con cenni li ò risposto de modo che credo, che li sia stata un pocho de medecina ch' io l' ò trovato tutto raconcio e si travaglia per provedere per

le manifature e forsi anderà meglio: l' è vero che fra lui e nicolo straniero non ci è chiarezza, pure V.ª Ex.tia virà presto. Mariano m' à ditto quello che risponde a V.ª Ex.tia circha el paghare e l' altre cose sopra che non parlo.

Penso che V.ª Ex.tia sia avisata ch' el Sig.or Duca me à fatto mandare cento Δ, per spendere per lo imperiale oltra li doi cento; penso provedermi di modo che potrò lavorare, senza fermarmi, tutta quaresima, se non più e cusì non travagliando el mondo.

Baso la mano di V.ª Ex.tia et l' adoro sempre.

Da pesaro ali 11. de Stembre 1532. Bon servo Gironimo Gingha.

Fa. 265 c. 772.

XLI. 1532, 11. September.

Francesco Maria an Leonardi. Treviso.

Mandiamovi l' Inclusa del Genga, ricevuta dopo la vostra partita de qui, perchè tanto piu chiaramente intendiate, quanto vuole, et lo provediate.

Fa. 232. c. 460.

Irrig am Kopf bezeichnet: 11. November.

XLII. 1532, 18. Oktober.

Herzogin Leonora an Leonardi. Mantua.

Se sonno havute ancho le parole fatte da Mons.or Bembo per il Fregio della nostra Fabrica, & ne ringratiamo sua S.ria per l' alligata.

Fa. 235 c. 276.

XLIII. 1533, 9. Mai.

Francesco Maria an Leonardi. Mantua.

Per la inclusa del Genga haverete la resolution sua, circa i dubij che mosse Mons.r Bembo sopra quelli epitaphij & inscrittioni, che vanno alla Casa nova dello Imperiale, et perchè in detta sua il Genga dice che in lo epitaphio, che serà presso al ritratto nostro, gli pareria far mentione di quella factione dello Imperiale, diciamo che il venire a tal' particulare in quello non ci pare, maxime devendolo ricercare a Mons.r Bembo, Il quale era servitore di Papa leone, per il che forsi haveria rispetto de dire, o dicendo non diria tutto quello, che se potrebbe, et quando lo dicesse, non sappiamo come se gli convenesse in tutto per il respetto detto. Poi i particulari dissignamo c' habbino ad essere in quella loggia, che se ha da fare à san' Bartholo, e ci pareria che in dicti dui epitaphij, senza venire a particolare alchuno se dicesse sul generale, cusi di noi in quello che serà dal lato del ritratto nostro, come della S.ra Duchessa in quello che serà dal lato del ritratto suo, et però con questo nostro parere, circa questo particolare, e con la inclusa del Genga, darete a Mons.r Bembo la più chiara information che potrette, senza toccarli del respetto che di sopra habbiamo decto pertinente alla Persona sua.

Fa. 232 c. 593.

Aus diesem Brief geht hervor, daß über die Inschriften korrespondiert worden war. Gengas Brief ist nicht vorhanden. Vielleicht hat es sich hier aber um Inschriften gehandelt, die bestimmt waren, bildliche Darstellungen des Herzogspaares (ritratti) zu begleiten?

XLIV. 1533, 29. Mai.

Leonardi an Francesco Maria. Venedig.

la inscription sotto il rittrato dello imperiale del bembo pella via per (?) il conte Ambrosio.

Fa. 221 (Copialettere) c. 913.

XLV. 1533, 15. Juli.

Francesco Maria an Leonardi. Urbino.

Circa le inscriptioni della casa nostra dello Imperiale parlando sul generale Mons. Bembo dice bene, ma la qualità di detta casa richiede dette inscriptioni, come crediamo ch' el prefato monsignore iudicarebbe, se la vedesse, et ci sonno dui fregi, uno di fora, nel quale va la prefata inscriptione che fù fatta, l' altro di dentro, che senza un' altra inscriptione non staria bene; et però pregarete sua S.ria che la voglia fare, secondo havete inteso per lettere del Genga, et più presto la potrà, perchè la fabrica non patisca in aspettarla, et molto lo ringratiarete delli versi mandati.

Fa. 232 c. 652.

Hier sind sehr deutlich die Inschriften für die beiden Friese bezeichnet.

XLVI. 1533, 27. Juli.

Francesco Maria an Leonardi. Urbino.

Ringratiarete Mons.or Bembo delle Inscriptioni che ha promesso di far.

Fa. 232 c. 660 v.

XLVII. 1533, 6. September.

Francesco Maria an Leonardi. Gubbio.

Havendo noi bisogno havere di quà per qualche pochi di m.ro Michele da san Michele, gli habbiamo scritto che voglia venire, et la venuta sua crediamo serà dalla fine di septembre fino à mezzo ottobre, et li habbiamo scritto che havendo difficultà in ottener la licenza, facci capo à voi che gli la farete havere. Et però ricercandovi, operarete in nome nostro che quelli Ill.mi Signori si contentino ch' el venghi, che il star suo de quà serà per pochi di, come è detto.

Fa. 232 c. 714.

XLVIII. 1533, 6. September.

Francesco Maria an Michele Sanmicheli. Gubbio.

M.ro Michele. ci è stato carissimo havere inteso quanto per la lettera vostra di XXIII ci havete avisato de quelle Pietre et ferramenti che aspettiamo per la fabrica nostra dello Imperiale, et laudiamo la resolutione che havete fatta circa il condurle de quà, et se alcun pezzo ce ne fosse che à quel tempo non havesse potuto fornirse del tutto, condurlo cusi grezzo, con li maestri che bisognassero per fornir il tutto di quà. Et diciamovi che seguitiati questa resolutione, operando che il tutto, cusi le balausti et le altre conci del ogni sorte, come li ferramenti siano de quà, che non passi al più longo mezzo ottobre, conducendo li maestri per quello che bisognasse fornire di quà, et se per mandar tutte dette cose vi bisogna, che facciamo provisione alcuna, avisatecine subbito, perchè possiamo ordinarla et farlavi havere tanto in tempo, che per questo conto non perdiati tempo alcuno, che provederemo al tutto. Et perchè haressimo desiderio et bisogno et però vorressimo che venisti di quà per qualche pochi di ancor voi, non tanto per queste cose, quanto per altre che habiamo in animo, siati contento per servitio et satisfacion nostra di venire omninamente con le ultime Barcate che mandarete delle dette robbe, et quando si bisognasse adimandar licenza et havesti qualche difficultà in ottenerla, farete capo al oratore nostro in vinegia, che ve la farà havere, et pero vi aspettiamo a quel tempo con certezza, et advertite che bisognando come è detto de nanti, cosa alcuna per il mandare

delle robbe et venir vostro, lo sappiamo ad hora che possiamo provedere a tempo, che provederemo subbito. Et state sano. Da Eug.º alli VI di sept. MDXXXIII.

Franc.º Maria Duca di vrbino.

A tergo: Al nostro dilectissimo Mro. Michele da [*San*] Michele, Ingegniero della S.ria de Vinegia. Subitto. Subitto.

Cl. I Div. C Fa. XIV c. 646.

Zwischen dem Herzog und Sanmicheli bestanden nahe Beziehungen, da der eine die Festungen des venezianischen Gebietes inspizierte, der andere deren Bau leitete. Daher sind Erwähnungen des Veroneser Architekten in urbinatischen Papieren häufig. Hier war sein Dienst bei Bestellung und Lieferung von Bauteilen für Imperiale in Anspruch genommen worden (vgl. Nr. LIV). Außerdem wollte ihn der Herzog auch aus andern Gründen (Fortifikation des Hafens von Pesaro?) sprechen. — Auch im Juli 1534 war Sanmicheli beim Herzog in Urbino, um über die Befestigung von Zara zu konferieren (Fa. 232 c. 994).

XLIX. 1533 (?)

Francesco Maria II an Leonardi (?).

Habbiamo dato a Hieronymo una lettera del Genga che va a mro. Michele e ce importa assai, però se ello sera li, gli la darete, e se sarà partito, gli la mandarete fidatamente e ben' conservata.

Cl. I Div. C Fa. XIV c. 727.

Postskript ohne Datum und Ortsangabe.

L. 1533, 22. September.

Francesco Maria an Leonardi. Gubbio.

Questa inscriptione della quale havete mandato copia, ne pare certamente brutissima, e che non potria dir quasi più a dishonor' de chi è stata fatta.

Fa. 232 c. 729 v.

LI. 1533, 10. Oktober.

Nicholo Genga an Baldantonio da Cagli in Fossombrone. Casteldurante

ve mando qui allegato el confesso de piermarcho delli cinquanta schudi, portò gir.mo mio fratello per la spexa della fabricha della fontana . . . . .

Fa. 268 c. 19.

LII. 1534, 14. Juli.

Francesco Maria an Leonardi. Urbino.

Li Cinquanta scudi mandati al Genga mettereteli in conto die quelli cento che ve habbiamo ordinato per luj.

Fa. 232 c. 1012 v.

LIII. 1534, 3. September.

Genga an Herzogin Leonora. Pesaro.

Ill.mo et Ex.mo Sig.ra Patrona mia tempre obs.mo.

Rengratio infinitamente V.a Ex.tia del favore ch' ella m' a fatto con el scrivermi si amorevolmente et pigliar cura de la mia salute, et questo solo me basta per tutte le fatiche ch' io ebbi mai et arò per V.a Ex.tia. Et divotamente li baso la mano.

Circa lo aver ditto Giulio da porto che non se sia fatto niente a lo imperiale, lui non l' à ben considerato cierto, et ancora ch' io sia stato male, non s' è perso tempo cierto, e spero in Dio, che, quando saremo al fin de ottobre, aremo le cose ordinate a tal termine, ch' el Sig.or Duca non se arà a doler di me, perchè alora si vederanno tutte l' opere facte racolte insieme e si vederà: e

non seranno poche. Ma che vole V.a Ex.tia ch' io dicha qui; cierto ch' io son disposto de arivare o crepare, se Dio me arà promesso, niente non mi mancherà; so cierto e chiaro ch' io ho mancato a l' anima et al corpo mio, ma al Sig.or Duca non mai, ne mai ebbi pensiero farlo spendere in modo alcuno, se non quanto sua Ex.tia me a proposto, e di questo me sia testimonio Dio e la mia vita, ch' è la più affanosa e travagliata che fusse mai, credo nemicha de ogni commodità et riposo, e mi contento di servire e non d' altro, quando per sorte servo, e che piacer vi trovo, non li vedo, ne viddi mai, nè vederò.

Io son stato male, quanto e come son stato, e seria contento d' eser morto, poi ch' io sono in questo erore, che servendo diservo.

Mio nepote se amalò l' anno pasato e più volte s' è provato e sforzato tornare a servire, et a questi dì ricaschò di sorte, ch' ebbe a morire quì a lo imperiale, et fui forzato rimandarlo, et non per lui s' è restato di lavorare, quanto s' è potuto, et hora che sono pur un pocho guarito, son per fare, quanto posso et più, ma sentendo questo colore, io perdo el core et l' anima.

Il Sig.or Duca me manda li dinari in questo modo, tanto è come la febre, e se li à quella diligientia che mai si possa avere e che se arà mai. Spero in Dio che mi mostrerà la strada, et anco V.a Ex.tia, come me abbia a governare, nè me laserà perire.

Io non ho gionto niente al disegnio ordinato, per far praticha sopra, e non intendo questo esere prosuntuoso al far spendere et alonghar la cosa; anzi la taglio al posibile, ma bisognia acordar l' opera e non la posso fugire. Ma fatto che sia l' altro coridore de rincontro che resta a far, poichè inporti e non so cierto che dire, perchè fatto questo, me par finita la casa, e come potrà fare che non si facci con la mita manco tempo che l' altro. Per qualche altro mio pechato nascie questo cierto, e Dio mi vol castighare, perche l' ò lasato per servire el Sig.or Duca cierto, ma me asicuro che me perdonerà pur tal volta, ch' el sa ch' io voria servir l' uno e l' altro.

Io ho scritto larghamente al Sig.or Ducha oggi, come si trova ogni cosa de tutti li hordini, e non so, se ho fatto bene o male, e se prima aveva la di V.a Ex.tia, cierto ch' io non li scriveva che, sel crede ch' io el burli, era meglio tacere (forsi:), ancora che tutto sia vero, V.a Ex.tia intenderà forsi legierla, non so che dire.

Pregho umilmente V.a Ex.tia che mi mostri la strada con una seconda sua littera, et non mi manchi di questa gratia, per quanto amore ella porta a dio, aciò ch' io me possi governare, ch' io non so, che farvi più di quello, ch' io faccio. Baso la mano di V.a Ex.tia et lo (!) adoro sempre. Da lo inperiale a lì 3 de settembre 1534.

Bon servo Gironimo Gingha.

Fa. 265 c. 773.

Weder der Brief der Herzogin an Genga, noch des Genga an Francesco Maria sind vorhanden. Wichtig für die Geschichte des Baues ist in diesem Brief die Bemerkung, daß Genga diesen nach Fertigstellung des zweiten Korridors als vollendet ansah.

LIV. 1534, 6. September.

Francesco Maria an Leonardi. Casteldurante.

M.ro Michele deve mandarci alchuni conci per la fabrica nostra dello Imperiale, però pigliarete ordine con luj, che gli mandi prima che li tempi si rompeno, al qual M.ro ne scriviamo per l' alligata.

Fa. 232 c. 1075 v.

LV. 1534, 4. November.

Genga an Herzogin Leonora. Imperiale.

Illma et Exma sig.^{ra} e patrona mia sempre obs.^{ma}.

El viene li à v.^{a} ex.^{tia} el fator d' Vrbino mio Nepote. La pregho che li vogli dire qualche cosa, se poi el Sig.^{or} Duca a ditto altro, el modo che pare a quella ch' io abbia a tenere oltra el solicitare con seco che cierto sono per impazzire; che mi pare far più che non posso, e qui a lo imperiale mai s' è preso un' ora, nè una mezza pure. A Gradara al barcho à la fornace s' è patito, perchè siamo tanto male obediti, che non le potria mai dire, e questo è quello ch' io voglio dire del perder tempo, ma Giulio non vidde bene l' opera fatta, perchè era tanto mal tempo che non si po dir più, e poi non ho alterato el disegnio primo un pelo, anzi levato più presto: non so che dire; pregho v.^{a} Ex.^{tia} che melo facci intendere, perchè non son per dormire e pocho o niente mangiare. Mai più fui si voluntaroso come adesso, el male ch' o, anco m' a fatto disperare per questo levarme di letto un di e l' altro sentir questo; v.^{a} Ex.^{tia} pensi, come mi trovo.

E se 'l sig.^{or} Duca sia per venir di corto, arei caro saperlo, perchè atenderei a una cosa; se non fusse per venire, atenderei a un altra che importa più. Baso la mano di v.^{a} Ex.^{tia} et adoro sempre. Dalo imperiale ali 4 de novembre 1534.

Bon servo Gironimo Gingha.

Fa. 265 c. 774.

Von diesem Brief ist ein Stück (von den Worten »che siamo tanto male obediti« ab) photographisch reproduziert bei Pini-Milanesi, Scrittura degli artisti italiani (t. II, T. 149).

LVI. 1535, 23. März.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Le Canelle per lo Imperiale mandarete, come potrete.

Fa. 233 c. 95.

LVII. 1535, 10. Juli.

Genga an Herzogin Leonora. Pesaro.

Illma et Exma Sig.^{ra} et Patrona mia sempre Obser.^{ma}.

V.^{a} Ex.^{tia} potrà intendere lì da messer baldo, quanto li scarpelini di monte nerone mi bravano e dicano voler lasare di lavorare per la abundantia de pochi dinarj, e pure al mio partire li dette circha a diciotto scudi, non di manco. Sono tornati lì a Castel durante, per quanto me scrive meser baldo, et ancor loro con protesti, bisognieria dar qualche ordine, perchè quagiò non potria dire, quanto ne sia bisognio. E fanno peggio questi, che quelli lasù, e per questo mando questo presente a posta, e bisognieria sino a cento scudi, che in vero questi sono gran carchi a sostenere, pure me andaria intretenendo, perchè le calcine si spacciano e bisognia incappararne de le altre e sostener fornaciari, sostenere careggiatori, comprar più legnie, e scarpelini e muratori, non parlo che vivano a dì per dì e comprar cose traverse che accadeno, e ferro e piombo e mille simile cose e marangoni e pittori che seria niente ciento scudi quasi, pure me anderia facendo parechi dì, che più mi grava la robba, che le manifature, quale bisognia ch' io la trovi e preperi (!), a ciò che non mi manchi questa et non abbia de l' altra.

Io non voria essere prosuntuoso a ricordare el spendere, nè me voria mettere in pericolo per tacere el bisognio. Io non so la dispositione del Sig.^{or} Duca circa el fabricare, quanto ne sia caldo o temperato per le occasione

de tempi e me stò cusì più presto comfuso, che altramente, e me vo indebitando ogni dì, però per non mancare, io ne aria scritto a Sua Ex.tia, ma non l' o voluto scrivere senza saputa di v.a ex.tia, perchè voria fugir li romori. Adesso si faria qualche cosa di bono, ma non so che dire; io me ne intertirò quanto potrò con quello che arò o poco o assai, ma pure che si sappia, ch' el poco fa pocho. Me basta se pare a V.a Ex.tia ch' io ne scriva al Sig.or Duca, quella melo facci scrivere, et in qual modo sia meglio, ch' io ne farò, quanto ella mi dirà.

Li dinari che V.a Ex.tia farà sborsare, scrivo a messer baldo, che una parte ne dia a quelli scarpelini là sù e l' altra mandi quì per questo presente: non ho potuto prima che adesso mandare quel ferro che non era quì. Baso la mano di V.a Ex.tia et l' adoro. Dalo imperiale a lì 10 de Luglio 1535.

Bon servo Geronimo Gingha.

Fa. 265 c. 775.

LVIII. 1535, 7. September.

Francesco Maria an die Herzogin Leonore. Sinigaglia.

Ho ricevuto la lettera che V. S. mi scrive de man' propria, et non mi occorre de dire altro in questa, se non che la debba mandare al Genga duicento scudj.

Fa. 108 c. 166.

LIX. 1535, 6. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Piaceci la provisione che havete data per le pietre dello Imperiale; sollicitate mo che vengano più che potete, perchè il tempo va inanzi, e lo inverno non si può navigare et la fabrica ne ha de bisogno.

Fa. 233 c. 300 v.

LX. 1535, 16. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Le Pietre dello Imperiale sollicitarete che vengano quanto più presto, come ve si è stato scritto.

Fa. 233 c. 309 v.

LXI. 1537, 21. März.

Pandolfo Ardovini an Herzogin Leonora. Pesaro.

Jer.mo da genga me disse che io li trovasse schudi doi cento per la fabricha del imperiale et che li tresse (!) a pagare alla Exc. V. li li respuse che io non lo volevo fare tal cosa senza comissione della Exc. V., et che lui aveva nic.o stranier suo offitiale, che li facesse trovare a lui: havendo hauto da me tale resposta andò al S.re Ducha et li disse quello li parse: dove che sua exc. me mandò a dire per sonero (?) che io trovasse schudi doi cento per farli pagare li in venetia, et quelli dovesse dare a nic.o stranier: la quale comissione me fece dare in sotto et cosi m' è stato forza de retrovarli dalli cordes, et li trarò a pagare a ser baldant.o, liquali ho tolto mal voluntere et con grandissimo Timore della Exc. V., che non se crocia con me: idio sa che io non ho colpa ne deffetto, ma è stato mena del genga, como de sopra alla Ex. V. ho scritto . . . .

Fa. 266 c. 161.

Der Schreiber war Factor generale der Herzogin.

LXII. 1537, 13. Mai.

Pandolfo Ardovini an Herzogin Leonora. Pesaro.

Io ho pagato qui al genga v.ti trecento e molte altre spese me curreno de commissione et v.ti cento me ha scritto pagi a sonero da perugia, quali se vederà

de pagarli anchora ha essi, pero s' el pare alla Exc. V., po spendere de quelli li del dare, ch' io vivo per giornata a porger mano al genga et de grano et dinari de quello io potrò, che penso, se acontentarà, che qui non se fa de cosa nisuna denari; anci per pagar al genga ò tolto in presto v.ti cento dal bauera. Io vo facendo al meglio ch' io posso: expetamo con desiderio la tornata della Exc. V. per più respetti.

Fa. 266 c. 164.

LXIII. 1537, 14. Oktober.

Stephano Montanaro an Herzogin Leonora. Pesaro.

Fui hoggi all' inperiale per exequir, quanto il S.or Ill.mo lassio in memoria: si son fatto levar le vitriate et ciuder le fenestre et porte delle stantie del S.or et de V. Ecc.tia: le stantie di sopra, ove habitan le donzelle di V. S., sono occupate da scaperlini e muratori: et il gengha mi dice non si posser far de manco: li cedri stano bene e ve n' è uno de quelli fantastichi de saona che fa delli fiori assai: se l' inverno non lo disturba, spero al suo ritorno ne vederà li frutti. El giardiniero novo domanda Cavallo e servitore, vedendo che li altri doi l' anno. Parmi che si farà una Corte de giardinerj. Le pergole, spalere e cosse che questo novo giardinero designa fare, portano tempo longo e la spesa se la sarà grossa, sempre continuerà; potria benissimo esso solo attendere alli Cedri e li giardini si han da fare: tanto più che una bona parte de essi si potrà mettere in la spalera del giardinetto secretto, dove sono le bocce della conserva de l' aqua: et dandoseli stantia all' inperiale, como saria necessario, non hà bisogno de Cavallo, ma di star assidio (!) intorno alli giardini et arborj: et inpito (!) le fosse delli merangoli piantati et fossati per il fredo, che si farà per tutto questo mese, non li accade sino à marzo far cossa alcuna: et perhò in questo tempo non ha bisogno de tante servitù . . . .

Fa. 266 c. 193.

Mit dem »giardinetto secreto« ist der auch von Agostini in den »Giornate Soriane« (bei Mancini) erwähnte, in Mauern eingeschlossene Garten gemeint, dessen Mittelweg »da i segreti del palagio scende accomodata fuori della vista d' ogni uno pel passeggio della mattina«.

LXIV. 1537, 24. Dezember.

Stephano Vigerio an Herzogin Leonora. Pesaro.

Er hat aus Genua einen Gärtner kommen lassen, der den andern zu ersetzen imstande ist. Io so[n] certo che per quello si può fare à l' imperiale questo di saona suplirà benissimo, tanto più che nel giardin si fa de merangoli al presente; e 'l gengha non vol se li piante altro che li arbori in le fosse fatte, et che il resto del terreno non si sappi, nè se li metti altro, volendo che 'l resti duro si per la conservation' de mure, come per il recogliere e la bontà de l' aqua per la conserva . . . .

Fa. 266 c. 209.

Stephano Vigerio war Generalgouverneur des Staats in Abwesenheit des Herzogs.

LXV. 1538, 29. Januar.

Girolamo Genga an die Herzogin Leonora. Pesaro.

Ill.ma et Ex.ma Sig.ra et Patrona mia sempre obs.ma.

Non mancherò de dire, come soglio, bon servo di V.a Ex.tia, tutte le cose che mi premano nel core e ne l' anima.

Da Messer Giovanni secretario ho auto una inbasciata de lo Ill.mo sopra la fabricha de lo imperiale che cierto non m' à creato sdegnio nel core, ma tanto dolore e fastidio ch' io desideraria eser morto prima, che quasi guarito, come mi trovo, ma el contrapeso de la bona nova che ho auto, ch' el Sig.or Governatore di novo abbia a far rivedere li conti, à temprato tutto l' amaro che mi poteva nasciere nel core, ricordandomi aver fatto tante varie e lunghe fatiche, non perdonando a l' anima nè al corpo nesuna de nesuna sorte e d' ogni tempo et prima et poi, che asiduo son stato al suo servitio, avendo sempre seminato viole et infin de li anni mei nasciere l' orticha, cosa che non è introvenuta a nesun' altro par mio che con molte minor fatiche a mezzo el verno le spine se li son fatte rose: che 'l mio sviscierato servire, la mia perfetta fede, el mio netto animo, el mio superchio e travagliato negotio abbia partorito defidentia, sospetto et mala satisfatione, questo m' è tutto dolore intenso. Ma el rimedio di questo male molto grande è el ricordarmi ch' io son Gironimo da Giengha, quale non ebbe mai l' animo a cosa vile, nè mai ingannai el mio Sig.or, nè altri, quanto ò cogniosciuto per homo.

E quando mai ebbi ciento Δ, ch' io non facesse lavorar per cento cinquanta. E quando mai venne a dimandar dinari, che non mi tremasse la voce, come V.a Ex.tia si pò ricordare, expettando sempre propositi et ocasione che V.a Ex.tia non se ne turbasse, e quante volte venni et in un punto persi l' ardire de parlarne, come V.a Ex.tia ben se acorse più volte: questo fu ben sempre che comminciando a parlare, se mene bisogniava ciento, ne adimandava dieci tenuto dal timore che mai me lasò di mandare el bisognio ne la mità.

Io non ho mai promesso di fare, se non quanto deve un bon servo che non pò mai spromettere a le dimande del patrone e mai non vol neghare, come seria a dire verbi gratia V.a Ex.tia me adimandò una porta per el suo oratorio e mi dette tempo un anno; io non lo volsi neghare e non sapeva d' avervi modo alcuno, perchè non basta el pensar le belle fantasie e non avere executori, e siamo in pesaro e non altrove, dove sono li homini che sono, e per li appetiti de Signori non bastano e non è migha Mantua che, se non vi sono li homini, el Sig.or Duca li fa venire e li tien provisionati per averli a li tempi e bisogni soi, ma questo lo dico a V.a Ex.tia, e quando V.a Ex.tia me lo disse, io pensai che li homini che avevo a trovar per lo imperiale, fariano el bisognio e cusì ò fatto praticha, come io per amicitia che se abino li homini e che abbino di gratia de servire al Sig.or Duca. Io so bene che 'l Sig.or Duca li aria più presto di me, quando li ricercasse sua Ex.tia, ma ogni goffo voria essere valente, e che li costariano poi per Dio che, se un' altro signor mandasse per me, ch' io li faria costare, se mi volesse, ma s' io ricercasse lui, me acostaria a quello ch' io potesse, et aria di gratia vederlo e con questo ordine tutte le cose e tutti li operanti metto in opera, con desiderio di venire in bona gratia di sua Ex.tia. Ho voluto dire queste poche parole aciò che V.a Ex.tia entra in consideratione; però dico che le cose che passano per mio ordine, voglio ch' elle stiano meglio ch' io so e posso e non peggio, per questo bisognia homini, che non son quì, quali ò trovato. Come dissi, io promisi e prometto et prometterò sempre, e senza promettere, farò quanto posso e più, se sia posibile, e so sicuro in questa fabricha con la mia industria, solicitudine et deligientia avere avanzato per el Sig.or Duca doi milia Δ, se non più, e di questo non me inganno punto, nè mi piace averlo a dire; pure con V.a Ex.tia me asicuro, non per acquistarne lode, nè premio, ma questo è proposito. Io non ho voluto

mai che si manchi di lavorare cogniosciuto l' opera, di che tempo et importantia sia, e quando me son manchato li dinari, non son restato di trovarne sopra di me e senza rispecto, aciochè l' opera stia sempre in continuo moto e che non si perda tempo, e forsi molti non l' ariano fatto, e tutto per venire a quel fine de l' opera ch' io la vedo condotta, che non si po neghare ch' ella sia a bon termine, per fare che al ritorno di V.a Ex.tia si possa condure le fontane e de l' altre cose bona parte, per il che per el mio male non s' è manchato de deligientia.

Cierto che da un canto ho a sdegnio esser guarito, per non aver sempre a tormentar V.a Ex.tia, che, s' io non vi fosse, sciemaria l' affanno a V.a Ex.tia et s' io sapesse trovar modo, ch' io potesse satisfar V.a Ex.tia, io me contentaria d' ogni sorta cosa se ben mi nocesse, perchè credendo servire diservire (?) questo è tutto contrario al voler mio; io non vorei aver mandato là testo homo per quanto m' è caro la vita, per aver dato tanto disturbo a le v.re Ext.ie Ma non so che dir più, nè farvi, per satisfare el Sig.or Duca e v.a Ex.tia, ho voluto scriverli questa e discorso la verità del caso, a ciò che, se quella vi vede rimedio, ch' ella melo insegni, aciò che si possa quietare l' animo del Sig.or Duca, più che si possa, ch' io farò ogni cosa cierto.

Li cinquecento Δ che V.a Ex.tia lassò, come dissi nel' altra mia, erano debiti e di magior somma e si pagharno e, se non si fossero paghati, non se seria lavorato che non si potria: sempre si pagha e sempre s' adebitò, come in tutte le fabriche v.a Ex.tia intertiene; loro e loro lavorano e con speranza del fine et un Δ contanti fa sempre lavorare per doi, ma questi anno fatto per quatro e ne son debiti assai, pur el si lavora, e se' l si mandasse di quà quelle robbe, per quale ho mandate le liste e qualche dinaro, se faria de le cose che al ritorno di V.a Ex.tia che non seriano poche, ma essendo in questo proposito, io non so che dir più et son perso cierto, non ho voluto dir tante cose in quella del Sig.or Duca, perchè à propositi V.a Ex.tia gliele potrà dire e quello che li pareranno, quando serà tempo a proposito per che non ci è bugia. Baso la mano di quella et l' adoro sempre. Da Pesaro a lì 29 di gienaro 1538.

A la Ill.ma et Ex.ma Sig.ra et Pa.na
mia sempre oss.ma la Sig.ra Duc.ssa
de Urbino.

Bon servo Gironimo Gingha.

Fa. 265 c. 776.

LXVI. 1538, 4. Februar.

Stephano Vigerio an Herzogin Leonora. Pesaro.

Riciardetto ha dato ordine in Fermo per CCXX arbore de mellangolli; et per far spaler in quello giardino secreto vorria, el gengha mutassi li canali conduchan l' aqua alla conserva: del che non si contenta m. Hyer.o, et perho l' ho detto che provi prima in quella parte che non vi sono canali, se li arbori resisterano al fredo et aria che sempre si potrano mutare; io per me dubito forte che non resisterano cosi facilmente, como esso si persuade; parendoli ne potrà dire una parola al S.or Ill.mo.

Fa. 266 c. 221 v.

LXVII. 1538, 10. Februar.

Herzogin Leonora an Stephano Vigerio. Venedig.

Cerca el desegno del giardiniere di mutare quei canali che conducono l' aqua alla Conserva, non n' habbiamo voluto altrimenti parlare al Sr. Ill.mo, alla

cui Ex. crediamo che non sarebbe piaciuto intenderlo, si come anco à noi non piace, et invero il farlo portarebbe spesa e tempo, l' uno e l' altro fuora di quello che bisognarebbe, essendo maximamente il desiderio di S. Ex. molto grande di potersi valere di quelle Fontane, quando si trovasse in quello Palazzo. Però sarete col Genga et essaminando la cosa insieme vederete di pigliare cerca questo quelle risolutione che vi parerà, per fare quello che si puote e che sia bene.

Fa. 105 c. 373.

LXVIII. 1538, 13. Februar.

Francesco Maria an Stephano Vigerio. Venedig.

Questa matina habbiamo havute le lettere vostre di VII et di IX con il postscritto de dieci, et inteso di quelli Fragmenti antiqui di Pietra che si cavano, che ci è piaciuto, et cusi farete che Il Genga se ne piglia quella cura che bisognarà, non gli mancando voi di quanto occorresse per questo conto. Ne piace che andiate et cusi andarete spesso allo Imperiale, sollicitare quelli lavori secondo vi habbiamo scritto per Il Cap.o Biordo, Il quale ha portato tanto ordine per il bisogno di quella fabrica che non si doverà gia restar' hora di lavorare.

Fa. 105 c. 167.

LXIX. 1538, 19. Februar.

Francesco Maria an Stefano Vigerio. Venedig.

A quello che per la lettera di XIIII ve scrivete sopra le cose dello Imperiale respondiamo esser ben detto cio che dicete delli giardini, ma che più importa assettare quella parte della Fabrica che è al piano delle Fontane, et cosi il piano che è nanti l' habitatione come il resto, et curare che l' acqua di dette Fontane possa servire et sia bona, et in questo facciasi ogni diligentia possibile non mancando di quello che si può al resto che dicete.

Fa. 105 c. 182.

LXX. 1538, 26. Februar.

Stephano Montanaro an Herzogin Leonora. Pesaro.

Al imperiale son fate le fosse per li arbori de merangola et spalere di modo che al gionger de riciardetto sarà ogni cosa alordine per piantare . . . .

Fa. 266 c. 228.

LXXI. 1538, 20. März.

Ludovico Peruzzo, Faktor von Castelleone, an Herzogin Leonora. Castelleone.

Ali 17 del presente . . . io gionsi in pesaro e li intesi essere el fator di Fosombrone, et cosi subito lo andai a trovare e li presentai la letra credenziale di vra. Ex.tia et à quello expuse tutto quello hebbi in comissione da quella: dove che el ditto fatore si dolse grandemente e feci (!) tutta quella excusatione propria che vra. ex.tia me disse che lui faria, con dire dal canto suo esser molti mesi che era preparato de tutte quelle cose che bisognavano à metter sù la fontana e che non manchava altro che la venuta de m. Girolimo genga el quale lo haveva interpellato più volte, volesse venire à fare tale efetto: e che per esser lui senpre stato infermo, non haveva posuto venire, dicendo ancora ditto fatore che in tutto quello che lui ha cognosciuto che sia l' utile, honore e voluntà de vra. ex.ia, per quanto ha possuto e saputo, non è mai manchato, ne è per manchare. E ditto fatore me pregò, io volesse andare con lui da m. Girolimo zenga, el quale trovasimo sù el letto a giacere mal disposto; e à quello da parte de vra. ex.ia li expuse el dispiacere che quella ne pigliava de non esser messa sù la fontana,

e lo apiacere che vra. ex.^{tia} ne pigliaria, se la se metesse sù presto, e li el fatore si dolse asai con el ditto m. Girolimo che lui era stato causa del sinistro animo che vra. ex.^{tia} haveva verso lui, et ditto m. Girolimo rispuse che non lo aveva avuto mancho a core che lui, ma che el tutto era proceduto da la sua mala sorte che era stato cinque mesi che non se era levato dal letto, et che non aveva potuto fare nè questo, nè altro; e di poi molte parole rimasero in questa conclusione che m. Girolimo zenga ordinò al ditto fatore preparasse alchune cose per meter ditta fontana e che infra sei giorni vederia di andar lui in persona a fosonbrone a meterla, e quando pur non li potesse andare per el male, che lui li manderia un maestro e un scharpelino a meterla sù, per el che vra. ex.^{tia} sirà de bona voglia che fra diece giorni la fontana sarà in essere. Di poi so andato con el fatore a fosonbrone per vedere el tutto, per dare aviso a vra ex.^{tia} et ò visto el tutto essere a ordine per metere ditta fontana et etiam el cornisone et non mancha altro, se non chi faccia tale efetto, el che, come ho detto di sopra, s' è dato l' ordine. Ho visto anchora el giardino, al quale el giardiniero non fà altro che attenderli, acciò che alla venuta de vra. ex.^{tia} sia in ordine.

Fa. 266 c. 454.

LXXII. 1538, 26. März.

Francesco Maria an Stefano Vigerio. Venedig.

Piacene che alo Imperiale si lavora, come scrivete, et cosi sollicitarete il continuare che non mancando noi, come non manchiamo, di provedere, è anco honesto che non se manchi de operare.

Fa. 105. IV. 79 (c. 221).

LXXIII. 1538, 29. April.

Stephano Vigerio an Herzogin Leonora. Pesaro.

Posteri fui al imperiale, dove feci piantar arbori XXXIIII de cedri et dui limoni in la spallera delle boche dela conserva: et cum tal ordine ch' io spero faranno benissimo; nelli sono almeno arbori X di quelli fantastichi di Saona: et prima li havia fatto porre arbori XV di mellangoli deli venuto da farmo (!) et un cepo di mortella valentiana venuta da saona che si fa bella. Hogi vi retornarò per far finir di acunciarli, che non bastò el tempo sabato: sichè sempre che V. Ecc.^{a} retornarà, vi retroverà diverse cose di satisfatione che non vi lassò, essendo veramente loco hormai da golder cum piacere. Quell bel vasso di marmo resta acuncio sutto la logia et del tuto finito; in le stantie tuta via si lavora, benchè in li lavori di stucho et pictura non si pò molto correre. Feci desborsar al gengha tuta la somma da danari mi commisse el Sor Illmo.

Fa. 266. c. 239.

Die Marmorvase wird in der Beschreibung der Imperiale von 1631 besonders erwähnt; sie war im großen Saal des ersten Stockes, der nach dem Hof zu eine Kolonnade hat, aufgestellt (s. Anhang).

LXXIV. 1538, 14. Mai.

Herzogin Leonora an Stephano Vigerio. Venedig.

Però vole Il Sr Illmo facciate, che delli dinari ch' egli [il Depositario] si trova in mano, sborsi subito duicento scudi al Genga, et cusi farete che exeguisca subito.

Fa. 105. V. c. 57.

Vigerio bestätigt der Herzogin am 24. Mai, daß die Auszahlung der 200 Dukaten begonnen hat (Fa. 266 c. 246).

LXXV. 1538, 24. Juli.

Francesco Maria an die Herzogin Leonore. Venedig.

Ho havuto hoggi le due lettere di V. S. de XX et l' altra di sua mano, con l' alligata ad esse di Mons.r de Senogaglio, e veduto quanto ella mi dice, nel caso di quel' Gasparo Bonami, e l' offerta, che per l' ultima conclusione vien fatta di pagare li quattrocento scudi, et il termino che se ne adimanda, e per risposta le dico, ch' ella può accetarli e darli risolutione, cercando però circa il tempo d' abreviarlo il più che si possa, et perchè, come V. S. sà, questi dinari sono deputati alla fabrica dell' Imperiale et se hanno da rispondere al Genga, ella farà poi che siano con lui, acioche egli sappia che questa somma già è deputata ad esso, et che ha da essere con quelli, per valersene in tempo, secondo la Conventione che si farà.

Fa. 108 c. 173.

LXXVI. 1539, 26. Juni.

Genga an Guidobaldo II. La Serra.

Wendet sich an den Herzog in Sachen seines Besitzes Castel d' Elce. Dann heißt es:

Yeri io me stetti un pocho travagliato qui a la nostra villa ch' io sarei venuto a Urbino. Ma avendo domattina à trovarmi à la chiusa senza mancho dove sono expettato, ne andrò e poi di longho à pesaro à dare ordine à le altre doi camare de' quale intendo V.a Ex.tia averne scritto à pesaro, ne mancherò a quello ch' io desidero.

Fa. 254 c. 18.

Die Herrichtung der Zimmer bezieht sich wohl auf die Herstellung der Corte in Pesaro, von der Vasari spricht (VI, 319).

LXXVII. 1540, 13. Februar.

Privilegio d' essentione concessa dal Duca Guidobaldo secondo, per beni acquistati e d' acquistarsi, à Girolamo Genga Architetto d' Urbino per se e descendenti maschi in perpetuo, il di 13 febraio 1540 in pesaro. car. 57.

Cl. I Div. A Fa. VII, 9, c. 407.

Aus dem Heft Spoglie (s. o. Dok. XIV), in der Rubrik Privilegi.

LXXVIII. 1544, 15. September.

Guidobaldo an Leonardi. Fossombrone.

Il Genga ne fa intendere havere indrizato a voi quello ch' egli ha mandato con dinari a comprar i legni per la sala della casa nostra di Pesaro, onde se al ricever di questa il detto non fosse expedito, lo sollicitarete quanto più serà possibile ad Expedirsi, perchè il tempo insta grandemente.

Fa. 234 c. 73.

LXXIX. 1546, 7. Dezember.

Herzogin Giulia an Leonardi. Fossombrone.

Circa a quanto s' aspetta alli corami, diremo questo per ultima resolutione intorno a ciò, che facciate fare quanto più presto un Cartone da quel Camillo secondo il parere et ordine del genga, et che questo con la quantita di essi, et numero di pelle, come già fù scritto, si mandi in spagna; perche siam consigliati che in Vinegia malamente saressimo serviti; onde senza più perder' tempo date ordine, con chi vi pare che di là siam serviti.

Fa. 235 c. 787.

LXXX. 1545—1547.

MDXLV.

M. Hieronimo Ginga Architetto del S.or Ill.mo deve dare adj oltimo Dicembre scudi venti corr. s. 6 nel Thesoro che tanti il maestro di casa ne pagò a Giulio Ginga sino de luglio prossimo passato per la parte sua de una casetta comprata e barratata in comune . . . . L. 60

à di ditto scudi sessanta corr. s. 6 nel ditto che tanti il praefato maestro di casa ne contò à m. Raphael suo figlio in Fossombrone sino 19 del passato L. 180

à di 26 marzo 1547 fiorini Trentaquatro s. 6 nel Thesoro di farli buoni al Cam.o ducale in montefeltro per l' assignamento fattoli da m.ro Jaccomo m.ro Doico (?) muratori e compagni da Casteldelce per la gratia hauta d' una lor cond[annatio]ne assignatali più mesi fà de comissione della S.ra Ill.ma fe. me. et hora de ordine del Provedetor ducale . . . . L. 68

à di 16 novembre fiorini Trentatre s. 6 nel ditto levata da m. Bartholomeo suo figlio . . . . L. 66

à di — ditto per saldo di questo conto portato à suo credito al libro V. del 46 . . . [24]. . . . . L. 90 s. 13 d.

Auf dem gegenüberstehenden Blatt:

M. Hieronimo di contro deve havere à di ultimo Dicembre Δi cento corr.ti son per sua provisione de Tutt' il presente anno le Provisioni in questo L. 300

à di — ditto L. 164 s. 13 per saldo di un' altro suo conto al libro R. 44 in quello . . . . [131]. . . . . L. 164 s. 13

Cl. V. Del 1545. Nr. 170 c. 56.

Am Schluß des Bandes c. 190, Registro de Provisioni, die Notiz: »adi ultimo Dicembre a. m. Hieronimo Ginga e compagni L. 240.«

LXXXI. 1548, 16. Februar.

Kardinal Ercole Gonzaga an Herzogin Leonore. Mantua.

M. Girolamo Genga se ne ritorna à casa havendo finito il Modello di questa Chiesa et dato tanto buon conto di se, quanto havessi saputo io medesimo desiderare dallui, perlaqual cosa io bacio le mani di V. Ecc. et del S.r Duca Ill.mo suo figlio di questa gratia che m' hanno fatto d' haverlo lasciato venir à servirmi per questo tempo, ma perchè sarà di bisogno poi anco ch' egli ci torni, quando sarà tempo di dar principio a lavorar in questa fabrica, io l' ho incaparato per allhora con quella sigurtà che mi porge la cortesia et di V. Ecc. et d' esso S.r Duca, persoadendomi che non sieno per negarmelo in una cosa tale, massimamente non essendo loro molto necessaria di costà la persona di lui, essendovi il figliuolo così sufficiente, com' io intendo ch' egli è; cosi adunque, quando sarà tempo, lo dimanderò di nuovo . . . . .

Fa. 265 c. 237.

Von dieser Tätigkeit Gengas in Mantua spricht auch Vasari (VI, 321). Milanesi hat den oben abgedruckten Brief in der Anmerkung erwähnt.

LXXXII. 1550, 2. Februar.

Leonardi an Guidobaldo II. Venedig.

Über die Pläne der Befestigung des Hafens von Sinigaglia, von Sergente und Genga.

Fa. 221 Heft XXIX (Copialettere) c. 1555 v.

LXXXIII. 1551, 27. Dezember.

? an Guidobaldo II. Pesaro.

In la fabrica di San Giovanni non si lavora già sono molti giorni, ne trovo che sia mutato il modello in alchuna parte et avertirò che anco per l' avenire non si muti niente et darò aviso d' ogni cosa al Genga.

Fa. 105. VI. fol. 2 v. (c. 469).

In einem Manuskript: Registro di Lettere e Memorie del governo del Duca Guidobaldo II. 1551—1565.

Die Kirche S. Giovanni Battista in Pesaro wurde von Girolamo Genga begonnen, von Bartolomeo fortgesetzt (Vasari VI, 320).

LXXXIV. 1558, 5. November.

Guidobaldo II. an den Kardinal von Mantua. Pesaro.

Io ho havute le quatro di V. S. Ill.ma de 20, 21, 22 e 27. Alla prima quanto all' Architettore rispondo, che, come ella dice, mio Architettore è stato fin qui Bart.o Genga, figlio del medesimo Hiero.o ch' ella dice, non manco soffitiente del Padre in questa professione: ma da esser più stimato di lui, per havere buonissima cognitione e pratica della fortificatione, e molto omniversale, e intelligente de l' altre cose appartenenti alla guerra: giovene e per riuscir tuttavia meglio, et arrivare a segno che credo pochi sariano stati pari a lui. Questo essendomi dimandato più presto con importunità, che con instantia dalla Religione de Malta: doppo molte repliche fatte da me in contrario, finalmente parendomi la causa pia, et honesta fù mandato per la fortificatione di quel luoco: nel quale arrivato per le fatighe, e per la male conditione del aire nella stagion' calda: doppo alcuni pochi giorni di malatia se n' è morto pochi di sono: e co tanto mio dispiacere, quanto è stata la perdita, ch' io ho fatta: ne reputi V. S. Ill.ma di havere perduto puoco ella ancora: poichè non manco era apparecchiato per il servitio suo, che per il mio medesimo.

Fa. 168 c. 90.

Der Kardinal hatte am 20. Oktober an den Herzog geschrieben und gebeten, ihm B. Genga für die Ausbesserung der Kirche in Fano zu überlassen (Fa. 118 c. 105). Er sprach am 13. November dem Herzog sein Bedauern über den Verlust aus (a. a. O. c. 111 v.).

ANHANG

L' Imperiale Villa lontana dalla Città oltr' un Miglio, posta quasi nella sommità d' un alta Collina, contigua al Monastero di S. Bartolo, ha d' avanti il Palazzo uno spatioso prato, al entrata del quale, congionta con un Portone, vi è una Casetta con due stanze che serviva per la Guardia e prima s' arrivi al Palazzo uno stallone con poste N.o 54 fatto novamente dal S.r Prencipe con spesa di scudi circa 3000 moneta. Nel Palazzo vecchio oltre a molte stanze, che sono sotto il pianterreno, e à grotta di poco servitio, si trova al entrata un Cortile, con cisterna in mezzo, et atorno cuperto sostenuto da Colonne di pietra, e n.o 15 stanze con diverse entrate, ma sconcertate per uso della servitù, et ha rincontro al entrata un lungo stradone. Al primo solaro il Cuperto del Cortile segue con Muraglia, e finestroni; da una parte vi è un appartamento con due sale, et otto Camere dipinte variamente, si dicono opere di Taddeo Zuccaro, Raffaello dal Borgo, e due fratelli ferraresi de Dudosij(!) con una torre tenuta

6*

in ordine, con scale da potervisi ritirare, et una Campana di circa L. 500; dal altra parte sala con n.º 5 Camere assai rozze. Da questo piano mediante un trasporto, s' entra nell' aggiunta nuova fatta dalla s.ra Duchessa Leonora con gran spesa, la quale sempre occupando della Collina, accrescie al Palazzo vecchio un bellissimo Cortile, che fà trapasso ad un altro lungo, e spatioso stradone. Dalla parte della Collina dentro al muro, che serra il Cortile, vi sono molte conserve d' Acqua, et una fonte rustica, et sopra le volte di queste un Giardinetto, con spalliera di lauri, e molti vasi d' Agrumi. Di rincontro è alzata la Muraglia con grossi Pilastri, che reggon sopra un nobilissimo scuperto con balaustri di trevertino, che gira quanto tiene il Cortile, e Giardino predetto, fra quali pilastri son cavate al primo piano n.º 6 camere ben ornate, ma piccoli assai, e stanzone con apertura verso il Cortile per sala retta da Collonne, fra le quali un bellissimo vaso di marmo tutto d' un pezzo, con bell' ornamenti nel quale doveva scaturire Acqua.

Nel 2.º piano sono n.º 15 stanze ornate parte con stucchi quali patono notabilmente dal umido, piccole similmente da non potervi accomodare un letto. Dallo scuperto s' entra sempre aquistando della Collina in un quadro di Giardino con spaliere d' Agrumi, tenuto con diligenza, dal quale uscendosi con piacevole salita, e lontananza di passi c.a 400, si arriva al Palazzo della Vedetta tutto vistoso di fuora, con scuperti, e scale balaustrate di trevertini, dentro dipinto a grottesche di buonissima mano, serve per godere la veduta della Marina, e della Città di Pesaro; ha d' avanti un prato cinto di Muro con olivi in mezzo.

Cl. III Fa. XVII bis c. 61.

Aus einem Manuskript: Relatione e Nota delli stabili . . . . . pertinenti alla Ser.ma Principessa Vittoria Feltre della Rovere . . . . . conforme allo stato che si ritrovano il presente Mese di Novembre 1631 . . . . ; a c. 112.

SIMONE DEL POLLAIUOLO, IL CRONACA

VON CORNELIUS VON FABRICZY

I. CHRONOLOGISCHER PROSPEKT DER LEBENSDATEN UND WERKE

1457, 30. Oktober. Simone wird seinem Vater, dem Geflügelzüchter Tommaso d'Antonio, und seiner Mutter Agnola zu Florenz im Kirchspiel von S. Ambrogio geboren (1).[1]

1475, 14. Juni. Vor dem Zuchtpolizeigericht (Uffiziali di notte e monasterii, Officiales noctis et Conservatores honestatis monasterium civitatis Florentiae et ejus comitatus et districtus) der Sodomie überführt, kommt Simone wegen Verjährung des Deliktes, das er schon vor zwei Jahren — also kaum sechzehnjährig — begangen, ungestraft davon (s. III, 2). Bald darauf verläßt er Florenz und geht (laut Vasari IV, 442) nach Rom.

1480. befindet er sich — laut Aussage der Portata seines Vaters von diesem Jahre (s. III, 1b) — schon seit einigen Jahren in der ewigen Stadt.

1486, 14. Oktober. Er läßt sich in die Zunft der Maestri di Pietra e Legname zu Florenz aufnehmen. Zu dieser Zeit ist er schon mit Tita, einer Tochter des Baumeisters Jacobo Rosselli, verheiratet (2).

1489, 27. Juni. Simone wird für die Herstellung der Dachtraufen an den Tribünenkapellen von S. Maria del Fiore bezahlt (3).

1489, 6. August. An diesem Tage wird von Filippo Strozzi der Grundstein zu seinem Palast gelegt. Vom Beginn des Baues an sind daran Jacopo di Stefano Rosselli als Capomaestro der Maurer, und sein Schwiegersohn Simone Cronaca als »maestro degli scarpellini« (Meister der Steinmetzarbeiten) beschäftigt. Das Modell zu dem Bau stammte von Giul. da Sangallo (vgl. unseren Prospekt zum Leben des Meisters im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902, Beiheft, S. 5 (4).

1493, 9. März. Simone Cronaca und Giul. da Sangallo werden von den Operai von S. Spirito beauftragt, einen Entwurf für die Einwölbung des Vorraums der Sakristei anzufertigen und Piero de Medici zur Genehmigung vorzulegen. Nachdem dies geschehen, wird am 21. Mai 1493 das betreffende, von Francione verfertigte Modell zur Ausführung angenommen und diese in die Hände Cronacas gelegt. Ob er auch bei dem schon Ende 1489 in Angriff genommenen Bau der Sakristei selbst beschäftigt gewesen sei, ist den Dokumenten nicht zu entnehmen,

[1] Dieser Ziffernhinweis, wie auch alle folgenden, bezieht sich auf die unter II gegebenen Erläuterungen und Belege.

aber wahrscheinlich; er scheint auch den ganzen Sakristeibau durch Ausführung der Kuppel nach dem Modell Antonios del Pollaiuolo 1496 zum Abschluß gebracht zu haben (5).

1494, Mai bis August. Simone bekleidet das Amt eines Vorstandes [*console*] seiner Zunft (s. die Einträge im sogenannten Campione dell' Arte de' Maestri unter II, 2).

1495, 23. Juni. Simone wird zum Dombaumeister ernannt (s. III, 3).

1495, 15. Juli. Er wird im Verein mit Francesco di Domenico, detto Monciatto zum Bauleiter für den neu zu errichtenden großen Saal (Sala del Consiglio) im Signorenpalaste ernannt (s. Vasari IV, 448 und III, 4) (6).

1495, 19. August. Es wird ihm von der Dombauverwaltung die unbeschränkte Verfügung über die beim Bau beschäftigten Arbeiter eingeräumt (7).

1495, 23. September. Er erhält von ihr viertägigen Urlaub zu einer Reise, deren Ziel unbekannt bleibt (8).

1495, 3. Dezember. Die Arbeiten am neuen Saal des Palazzo Vecchio sind so weit vorgeschritten, daß mit der Deckenkonstruktion begonnen werden kann (9).

1495, 10. Dezember. Simone schließt für die Arbeiten der Domopera einen Vertrag ab über Lieferung von 50000 [?] Lasten Marmors [*Migliaja, zu 1588 Pfund*] aus den Brüchen von Carrara (III, 5).

1496, 11. Februar. Simone erhält von den Operarii del Palazzo den Auftrag, allen in ihrem Besitz befindlichen roten Marmor der Dombauverwaltung auszuhändigen (10).

1496, 17. Februar. Mit einer Anzahl Meister, worunter Antonio da Sangallo und Baccio d'Agnolo, wird der Vertrag betreffs Ausführung von 100 Feldern der Kassettendecke des neuen Saales im Palazzo Vecchio, nach dem von Antonio da Sangallo vorgelegten Modelle, abgeschlossen, wobei Simone die Verteilung der Arbeit unter die einzelnen Meister übertragen wird (III, 6).

1496, 26. März. Dem Simone und Francesco di Domenico wird für die Dauer der Arbeiten am neuen Saal ein Monatsgehalt von je 5 Goldgulden bewilligt. Derselbe wird am 19. Mai 1496 um je 2 Goldgulden erhöht. Am 14. Mai wird der tägliche Lohn der an der Decke arbeitenden Meister mit 1 Lira 4 Soldi, der Preis des Gesimses derselben mit 2 Lire für die laufende Elle normiert, endlich am 19. Mai dem Antonio da Sangallo für sein Modell zu dem Dachstuhl und zur Decke des Saales ein Honorar von 6 Goldgulden angewiesen (11).

1496, 19. Mai und 1497, 11. Juli. In diesem Zeitraum stirbt Tommaso, der Vater Simones (11a).

1497, 2. März. Der Monatsgehalt Antonios da Sangallo am neuen Saalbau wird mit 6 Goldgulden festgesetzt (12).

1497, 8. Mai. Antonio wird unter lobender Anerkennung seiner seit zwei Jahren geleisteten Dienste formell zum obersten Leiter aller von den Operarii del Palazzo abhängigen Bauten, außer denen am Palazzo Vecchio namentlich auch den Befestigungsarbeiten in Firenzuola und Poggio Imperiale ernannt (III, 7). Damit hört die Tätigkeit Simone Cronacas an dem zu jener Zeit in der Hauptsache beendeten Saalbau auf. Nachdem schon am 20. August 1496 Savonarola in demselben gepredigt hatte,[1]) werden auch die Rechnungslisten für die dabei beschäftigten Arbeiter am 22. Mai 1497 abgeschlossen (Arch. di Stato, Deliberaz. degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 74.t). Über diesen Zeitpunkt

[1]) Siehe A. Gotti, Storia del Palazzo Vecchio, Firenze 1889, p. 114.

hinaus kommen nur noch einzelne Zahlungsanweisungen für einige Vollendungsarbeiten in den Rechnungsbüchern vor (s. Gaye I, 588).

1497, 11. Juli. Die Dombauverwalter erteilen Simone Urlaub auf unbestimmte Zeit, damit er — dem Rufe Papst Alexanders VI. folgend — sich nach Rom begeben könne, um betreffs eines dort zu errichtenden Baues seinen Rat zu erteilen (13).

1498, 13. Februar. Simone erhält neuerdings für einen Monat Urlaub zu einer Reise, deren Ziel nicht angegeben wird (14).

1498, 26. Juni. Cronaca nimmt mit anderen Fachgenossen und Notabeln der Bürgerschaft teil an der von der Dombauverwaltung zu dem Zweck berufenen Versammlung, um die durch einen Blitzstrahl am 5. April 1492 getroffene Kuppellaterne (vgl. Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, p. 117 und 204) vor weiterem Schaden zu bewahren. Er wird sodann mit Durchführung der beschlossenen Maßnahmen betraut (s. den Wortlaut des umfangreichen Protokolls der Verhandlung bei Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, p. 119—121, veröffentlicht nach dem Original im Archivio dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 114t—115t).

1498, 9. Juli. Simone wird von den Dombauverwaltern beauftragt, die aus dem Kloster S. Marco in dasjenige von S. Francesco al Monte überführte Glocke daselbst aufzuhängen (15).

1499, 22. Juli. Er erhält von derselben Behörde einen achttägigen Urlaub, um Caterina Sforza, die Witwe Girolamo Riarios und Herrin von Forlì und Imola bei der Anlage einer Befestigung zu beraten. Es war die Zeit, wo sich Catarina schon gegen den bevorstehenden Angriff Cesare Borgias in Verteidigungszustand setzte (16).

1499. Simone gibt neben mehreren anderen Meistern, worunter Guil. da Sangallo und Leonardo da Vinci, ein Gutachten darüber ab, wie der drohenden Gefahr des Einsturzes von S. Francesco al Monte (S. Salvatore) am Hügel von S. Miniato zu begegnen wäre (17).

1500, 15. Januar. Im Auftrage der Domopera verkauft Simone um 500 Lire eine gewisse Quantität schwarzen und roten Marmors an den Beauftragten der Königin von Frankreich, Witwe Karls VIII., für die Grabmäler des Königs, seiner beiden Kinder und seines Schwiegervaters, des Herzogs von Bretagne (III, 8). Das erste wurde von Guido Mazzoni für Saint-Denis, das zweite von den Brüdern Giusto für ebendort, das dritte von Michel Colombe für den Dom zu Nantes ausgeführt. Die beiden letzteren existieren noch (s. L. Palustre, La Renaissance en France).

1500, 31. Januar. Die Operai del Duomo beauftragen Cronaca, allen Marmor, der aus Palazzo Medici in den Besitz der Domopera gelangt ist, für die Altäre der Kapellen im Dom und für ihre Stufen zu verwenden (18).

1500, 21. Februar. Cronaca erhält den Auftrag, in einem Saale — wahrscheinlich der Amtslokalität der Operai — einige Adaptierungsarbeiten vornehmen zu lassen (19).

1500, 4. März. Er soll dafür sorgen, daß der baufällige Fronton des ersten Portals an der Südseite des Domes abgetragen werde (20).

1500, 8. April. Er soll für die Bibliothek des Amtslokals der Opera eine Lampe beschaffen (21).

1500, 13. Mai. Er soll den schadhaften Fußboden des Domes ausbessern lassen (22).

1500, 3. Juli. Er soll für die Halle (lodia, loggia) im Amtslokal der Operai ein Gestühl anfertigen lassen (23).

1500, 1. September. Simone wird beauftragt, von dem Waldbesitz der Domopera im Casentino und in der Romagna eine Karte anzufertigen (24).

1500, 15. September. Das Hauptgesims an der einen Hälfte des Palazzo Strozzi, wie es heute besteht, wird vollendet (25).

1501, 27. Januar. Simone erhält von der Dombauverwaltung vierzehntägigen Urlaub zu einer Reise nach Siena. Worum es sich dabei gehandelt habe, ist aus der Urkunde nicht zu entnehmen (26).

1501, 8. Juni. In einem Briefe dieses Datums berichtet Cronaca dem Lorenzo Strozzi nach Casteldurante über die politischen Verhältnisse in Florenz (27).

1501, 21. November. Er wird von der Dombauverwaltung beauftragt, das nach dem Tode der Brüder Majano in ihrer Werkstätte vorgefundene Marmormaterial von ihrem Erben für die Zwecke des Dombaues anzukaufen (28).

1502, 4. Januar. Er erhält den Auftrag, die zu kleine Sängerestrade im Chor des Doms zu erweitern (29).

1502, 14. April. Simone wird neuerdings zum Dombaumeister gewählt bzw. in seiner bisherigen Bestallung bestätigt, wobei auf seinen eigenen Antrag wegen Einschränkung und Verminderung der Bauarbeiten sein bisheriges Jahresgehalt von 25 Goldgulden auf 12 Gulden reduziert wird. Zugleich wird ihm Erlaubnis gewährt, sich im Umkreis von zehn Miglien bis zu drei Tagen aus Florenz in seinen anderweitigen Geschäften entfernen zu dürfen, ohne vorher um Urlaub nachgesucht zu haben (III, 9).

1502, 8. Juli. Simone wird beauftragt, den Fußboden einer Kapelle in einer der drei Tribünen des Domes in buntem Marmor ausführen zu lassen (30).

1503, 24. April. Simone Cronaca ist mit Giul. da Sangallo als Zeuge gegenwärtig beim Vertragsabschluß der Domverwalter mit Michelangelo, betreffend die von letzterem für S. Maria del Fiore auszuführenden zwölf Apostelstatuen. Zugleich soll er nach einem mit Michelangelo gemeinsam zu entwerfenden Plane auf dem von der Domopera hierzu erworbenen Grunde an der Ecke von Via Pinti und Via della Colonna ein Haus als Wohnung und Atelier für den Meister erbauen (31).

1503, 12. Juni. Cronaca erhält von den Operarii den formellen Auftrag, den Bau des eben erwähnten Hauses in Angriff zu nehmen (32).

1503, 27. Juni. Er wird angewiesen, die Kuppelbedachung der drei kleineren Tribünen, die, nur mit Mörtel hergestellt, der Einwirkung von Frost und Regen nicht widerstand, in solider Weise aus Backsteinplatten ausführen zu lassen (33). Vgl. zum 28. Juni 1505.

1503, 5. Juli. Die Operarii entschädigen den Besitzer des zum Bau des Hauses für Michelangelo erworbenen Grundes mit $5^1/_2$ Goldgulden für ein Stück Grund, das von Cromaca über das vertragsmäßige Areal in Anspruch genommen wurde (34).

1503—1506. In diesen Jahren wird der Palazzo Guadagni auf Piazza S. Spirito von Rinieri Dei erbaut; ob unter Cronacas Mitwirkung, ist urkundlich nicht erweisbar. Die Attribution an ihn stammt erst von Fantozzi, Guida di Firenze 1842, p. 691 (35).

1504, 25. Januar. Cronaca gibt mit einer Reihe anderer Meister sein Gutachten vor den Operai del Duomo ab betreffs der Aufstellung der Davidstatue Michelangelos (Vasari VII, 154 und 346). Die bezügliche Urkunde ist im Wortlaut veröffentlicht bei Gaye II, 455 und wortgetreuer bei Milanesi, Le Lettere di Michelangelo, Firenze 1875, p. 620 n. 1. Cronacas Meinungsäußerung ist darin indes nicht verzeichnet; es heißt nur am Schlusse: Li altri sopra nominati e richiesti chol detto loro per più brevità qui non si scripsono. Ma el detto loro fu che si riferivono al detto di quelli di sopra et a chi uno et chi a un altro de sopradetti sanza discrepanza.

1504, 27. Februar. Cronaca wird beauftragt, bei Ausführung des Hausbaues für Michelangelo im Einverständnis mit ihm vorzugehen (36).

1504, 1. April. Die Operai von S. Maria del Fiore übertragen Simone die Überführung der Davidstatue Michelangelos aus den Lokalitäten der Opera zur Estrade vor dem Palazzo Vecchio (37).

1504, 22. April. Simone wird beauftragt, für die Herstellung des Marmorfußbodens rings um den Chor von S. Maria del Fiore einen Entwurf zu verfertigen (38).

1504, 22. April. Der 1475 begonnene Bau von S. Francesco (S. Salvadore al Monte) wird eingeweiht. Die von Vasari (IV, 448) behauptete Autorschaft Cronacas an demselben läßt sich durch keinerlei urkundliches Zeugnis belegen (39).[1])

1504, 30. April. Die Signoria erläßt an die Operari del Duomo den Befehl, die Meister, denen die Überführung der Davidstatue übertragen ist (es sind dabei außer Cronaca noch drei andere genannt), in jeder Weise zu unterstützen, auf daß jene bis Ende Mai an Ort und Stelle geschafft werde (40).

1504, 11. Juni. Die Signoria weist die Dombauverwalter an, die Basis für den David je eher nach dem Entwurf Simones und Antonios da Sangallo anfertigen zu lassen (41).[2])

1504, 16. Juni. Zu dieser Frist ist die gegen den Mercato gewandte Hälfte des Palazzo Strozzi ganz vollendet (42).

1504, 15. Juli. Simone wird angewiesen, die schon am 22. April dieses Jahres beschlossene Ausführung des Marmorfußbodens rings um den Chor im Dom unverweilt in Angriff zu nehmen (43). Immerhin geht noch fast ein volles Jahr dahin, ehe Hand ans Werk gelegt wird. Denn erst am 18. Juni 1505 wird die Lieferung des dazu nötigen Marmormaterials an Matteo di Michele, detto Cuccarello aus Carrara vergeben[3]) und am 9. Juli 1506 Simone zur Verwendung desselben bevollmächtigt (vgl. II, 46) (Arch. dell' Opera, Deliberaz. 1498—1507 a c. 173t).

1505, 13. Februar. Von der Compagnia delle Donne di Maria Vergine in Castelfranco (im Arnotal bei Empoli gelegen) wird Simone die Ausführung eines Altars für die Hauptkirche jenes Ortes übertragen, den er sich verpflichtet bis zum 24. Juni fertigzustellen (III, 10). Derselbe ist bei der Modernisierung des Innern der Kirche im XVIII. Jahrhundert zugrunde gegangen.

1505, 28. Juni. Simone wird von den Dombauverwaltern ermächtigt, auch die letzte der Tribünen (die gegen S. Maria de' Servi gelegene) mit Ziegeln einzudecken (s. unterm 27. Juni 1503) und eine Mauer (es ist nicht zu entnehmen, welche) mit Platten abzuschließen, auf daß das Eindringen des Wassers in die Kirche verhindert werde (44).

1505, 20. Dezember. Unter diesem Namen berichtet Landucci (Diario fiorentino p. 272), er habe dem Cronaca eine Zeichnung samt Denkschrift übergeben,

[1]) Ebensowenig findet sich für die a. a. O. enthaltene Angabe Vasaris, Cronaca habe »tutto il convento de' frati de' Servi« gebaut, in den Rechnungsbüchern von S. Maria dei Servi irgendeine urkundliche Bestätigung auch nur einer beschränkten Teilnahme des Meisters an der Ausführung des fraglichen Baues. Vgl. das in unserm Chronologischen Prospekt Michelozzos im Beiheft zum Jahrbuch d. K. preuß. Kunstsamml. 1904 S. 82 ff. Beigebrachte.

[2]) Am 8. September erfolgte die Enthüllung des völlig fertiggestellten Werkes; vgl. Landucci, Diario fiorentino, Firenze 1883, p. 271: E a dì 8 di settenbre 1504 fu fornito el gigante in Piazza, e scoperto di tutto.

[3]) Es ist dies derselbe Meister, den auch Michelangelo wiederholt mit Lieferung von Marmormaterial betraut (s. Steinmann, Die sixtinische Kapelle, Bd. II, S. 140, 699 und 715.

worin er an der Stelle, wo sich das Oratorium S. Giovanni Evangelista befindet, die Errichtung eines Prachtkuppelbaues vorschlägt, damit Florenz neben dem Stadtheiligen Johannes dem Täufer einen zweiten Protektor in dem Lieblingsapostel Christi gewinne. »E così gli detti ad intendere tutta mia fantasia, onde gli piacque assai — schließt Landucci seine Aufzeichnung — e dissemi più volte non aver mai avuto più bella invenzione; e disse come credeva di poterla mettere innanzi a chi potessi: gli pareva mille anni.« Der Gedanke Landinis fand später Verwirklichung in dem 1580 von Ammanati begonnenen, aber erst 1661 durch Alf. Parigi vollendeten Bau der heutigen Kirche S. Giovannino degli Scolopi.

1506, 3. Juli. Cronaca erhält mit zwei anderen Baumeistern von der Compagnia di Bigallo für die Beilegung eines Streitfalles zwischen zweien ihrer Mitglieder ein Honorar von einem Goldgulden (45).

1506, 9. Juli. In Ausführung des Beschlusses vom 15. Juli 1504 wird Simone von den Operai ermächtigt, das für den Fußboden um den Chor des Domes erforderliche Marmormaterial in Platten sägen zu lassen (46).

1506, 15. Oktober. Er wird von den Operai ermächtigt, das Tetto de' Pisani in guten Stand herzustellen, wobei ihm die Wahl der bei dieser Arbeit zu verwendenden Meister überlassen bleibt (47).

1507, 8. November. Die Dombauverwaltung beschließt, das Abschlußgesims (ballatojo) an einer der acht Seiten des Kuppeltamburs nach dem von Simone del Pollaiuolo, Giul. da Sangallo und Baccio d' Agnolo vorgelegten Modell von diesen Meistern, die in Gemeinschaft mit Ant. da Sangallo durch Beschluß vom 26. November 1507 sämtlich zu Dombaumeistern kreiert werden (Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, p. 123 doc. 343), ausführen zu lassen (III, 11). Die Arbeiten beginnen am 12. Mai 1508 und werden nach Cronacas Tode von Baccio d'Agnolo, der am 11. Dezember 1508 zum alleinigen Dombaumeister ernannt wurde, durchgeführt. Am 24. Juni 1515 findet die Enthüllung der Galerie statt (s. Guasti, a. a. O. p. 123 doc. 342, p. 125 doc. 345 und p. 206).

1508, 16. September. Simone errichtet sein Testament, worin er seine Frau — nach Rückerstattung ihres Heiratsgutes von 230 Gulden — lebenslang im Fruchtgenuß seines Vermögens beläßt, zu dessen Erben aber seine beiden Töchter Margherita und Bartolommea einsetzt. Zu Vollstreckern seiner letztwilligen Verfügung ernennt er die Brüder Strozzi, die Bauherren des von ihm aufgeführten Familienpalastes (III, 12).[1]

1508, 27. September. Cronaca stirbt und wird im Erbbegräbnis seiner Familie in S. Ambrogio beigesetzt (48).

II. ERLÄUTERUNGEN UND BELEGE ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. 1457 adj 30 ottobre nasce Simone et Taddeo di maso d' Antonio pollauolo pop: sco ambruogio (Archivio dell' Opera del Duomo, Libro de' Battezzati, filza 1450 al 1460 a c. 180). Dies ist der authentische Beleg für das Geburtsdatum, der selbstverständlich vor den Angaben in den Steuereinbekenntnissen des Vaters Simones den

[1]) Für das intime Verhältnis, in dem Simone zu ihnen stand, liefern die unter Nr. 27 der »Erläuterungen« (s. weiter unten) angeführten Briefe Cronacas an Lorenzo Strozzi ein Zeugnis.

Vorzug verdient. Sie geben als Geburtsjahr 1460 und 1459 an. Vgl. im Dokumentenanhang III die Nummern 1a und 1b.

2. Die 14 mensis octobris anni 1486. Simon masi antonii delpollaiuolo scarpellatore matriculavit se dicta die pro civitate (Matricola dell' Arte dei maestri di pietra e legname dal 1385 al 1518, Inv. N.° 2, fol. 159t). In dem Rechnungsbuch der Zunft, worin Aufnahmegebühren und Jahresbeiträge ihrer Mitglieder registriert sind, dem sogenannten Campione o Libro dello Specchio, bezeichnet als: Matricole dell' Arte de' Maestri dal 1465 al 1522, Inv. N.° 4, finden sich die folgenden Simone betreffenden Einträge:

[*fol. 286t*] Simone di maso dant° delpollaiuolo scarpellatore de dare adj 14 dottobre 1486 ſs. VIIJ per riconoscere la matricola cholbeneficio di Jac.° di Stefano suo suocero[1] . . . . Ll. VIIJ

E de dare perlasua tassa att° [*tutto*] lanno 1490 . . . . Ll. IJ

[*Unter den gleichen Einträgen, die nun für die Jahre 1491—1508 folgen, befindet sich auch der folgende:*]

E de dare Ll. cinque sono perche nofe [*non fece*] el desinare quando fu chonsolo 1494 chome apare alibro rosso c. 142.

[*Am Rande zu vorstehenden Einträgen steht der Vermerk:*]

Morj di settenbre 1508 ela donna prese perdote ognj suo bene.

[*fol. 287r*] Simone di maso chontrascritto deavere adj XXX daprile 1488 Ll. otto ci fa buonj per lui Jac.° di stef.° rossellj posto Jachopo distefano Rosseglj debj dare alibro rosso debitori c. 112 in chonto di matteo agionj [*?*] e chōp[*agni*] hoperai . Ll. VIIJ

E adj XX daprile 1490 ſs. ventuno

E de avere adj ultimo daghosto 1490 . . . . ſs. XVIIJ
perche fu delchonsiglio e IIIJ mesi passati

E de avere adj ultimo daghosto 1494 . . . . ſs. XVIIJ
perche fu delchonsiglio e IIIJ mesi passati

E adj XX di magio 1495 Ll. una recho chontantj pagho per lacchatto [*außerordentliche Abgabe*] a entrata dichecho di maso dichècho c. 30 . . . . Ll. 1 ſs. —

E perche fu delchonsiglio per tutto aprile 1498 . . . . . . ſs. XVIIJ

3. MCCCCLXXXVIIIJ dicto die XXVIJ Junij. Simoni Tomasij delpollaiuolo m.° scarpelli per brachia . . . [*leer gelassen*] ducciarum ad rationem ſs. VI denariorum pro quolibet brachio pro aptandis tectis cappellarum Ll. 17. 18. 8. (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1486 al 1491 a c. 130t.)

---

[1]) Es ist dies Jacobo Rosselli (1439—1515), den wir als Baumeister am Palazzo Strozzi wiederbegegnen werden (Vasari III, 192). Er ist der Vater jenes Pietro (geb. 1474), der als einer der Korrespondenten Michelangelos und als sein Hilfsarbeiter bei der Ausführung des Gerüstes und Mörtelanwurfs der Sixtinadecke bekannt ist (Lettere di M. Angelo, p. 563, n. 1 und Gotti, Vita di M. Angelo, p. 46 und 72). 1509 erhält er für Arbeiten an St. Peter 782 Dukaten ausgezahlt (Zahn im Archivio stor. ital. 1867, I, 181); 1513 baut er das Theater auf dem Kapitol zur Feier des »Natale di Roma« (Flechsig, Dekoration der ital. Bühne, Dresden 1894, S. 54, Anm. 1 und Archivio romano di storia patria, 1895, p. 60); 1516 führt er den Palazzo Cicciaporci nach Giulio Romanos Entwurf aus (mündliche Mitteilung Dom. Gnolis, der den Kontrakt dazu aufgefunden hat) und 1525 hebt er, als Architekt der Domopera zu Florenz, den Marmorblock aus dem Arno, woraus Bandinelli seinen Herkules und Cacus meißeln soll (Vasari VI, 150 und VII, 365).

4. Vgl. Jodoco del Badias auf Grund der Rechnungsbücher im Archiv der Strozzi gearbeiteten Text zu den Aufnahmen des Palastes in Mazzanti, Raccolta delle migliori fabbriche di Firenze, Florenz 1876 u. ff. In den Ausgabenregistern kommt Cronaca allerdings erst am 9. Februar 1491 vor mit einem Posten von 13 Soldi »per tanti disse aver spesi in due modelli di legname de' bandierai (Ringe zwischen den Fenstern zum Halten der Fahnen) fatti a torno da Ippolito tornaio«. Daß er aber schon vor dem Tode des Bauherrn (14. Mai 1491) als Capomaestro fungierte, wird durch folgenden urkundlichen Nachweis erhärtet (hier zuerst publiziert): In den Deliberazioni degli Operai del Palazzo [*della Signoria*] dal 1495 al 1497 (Classe VIII, N.º 17, Stanza III, Armadio II, a c. 22) findet sich ein Beschluß vom 19. Mai 1496 betreffs der Bezahlung von 141 Wagenladungen Steinmaterial zur Ausführung der erhöhten Plattform vor der Fassade des Palazzo vecchio (Rialtum ante portam palatij), wie sie heute noch besteht. Es war im April 1491 von Filippo Strozzi den Operai del Palazzo abgetreten worden[1]) und sein Sohn Alfonso verlangt jetzt dafür Zahlung. Im Dokument nun kommt folgende Stelle vor: Audita actestatione et testificatione prefatis operarijs facta per Simonem thomasii pollaiuolo capomagistrum prefatorum operariorum super sala magna nova palatij populi florentini [*Cronaca war seit 1495 Bauleiter am Palazzo Vecchio*] et etiam Capomagistri quondam dñi filippi de Stozis super eius muraglia, et ad presens alfonsi filij et heredis dicti filippi, et etiam Capomagistrum operariorum tunc in officio existentium super edificatione dicti rialtj qualiter de dictis lapidibus non fuit nec est declaratum pretium, omni meliorj modo quo potuerunt declarauerunt pretium dictorum 141 carratorum lapidis ut supra esse totum id quod et eo modo et forma in omnibus et per omnia que habuerunt et habebunt fratres capituli et conuentus montis oliuetj de lapidibus dicto modo datis pro dicto rialto conficiendo dictis tunc operarijs et ad illam ratam pretium et raguagliium satisfacere dicto alfonso dictas carratas 141 lapidis prout satisfacti fuerunt et erunt dictos [*sic*] fratres.

5. [*fol. 221r*] adj 9 dimarzo 1492 [*st. n. 1493*]. Raghunoronsj glispettabilj Operai inpalazzo inchamera del gonfaloniere e chon loro chommessione ordinai vi venisse a laloro presenza alquanti maestri intendenti fra i quali vi fu Simone del Polaiuo[*lo*] Giuliano da Sanghallo Giovanni di Betto Salvi d' Andrea e Pagno d' Antonio e dalloro vollono parere chome si dovesse fare la volta che sa [*si ha a*] fare inanza sentri insagrestia dove sono messe le 12 colonne, sela [*se ella*] sifacesse dighiaia o dimattoni o dipietra lavorata. dove dacchordo tutti disono che sendo cominciata riccha e chon tante cholonne che la sifacesse dipietra dimacignio riquadrata e tavolata chon rose o altro che stesse bene. dove inteso loro rimasono che Simone e Giuliano fussino chon Pietro dilorenzo [*de Medici*] e mostransegli [*sic*] qualche disegno e che in lui la rimesono.

[*fol. 222*] adj 21 djmaggio 1493. Raghunaronsi glispettabilj operaj assentj Tanaj denerllj e Piero djlorenzo e peloro partito deliberorono chella volta chesafare inanzj alasagrestia sopra lecholonne sifaccia djmacigno nelmodo chesefatto el modello equello

---

[1]) Die q.º [*quinto*] mensis decembris 1491. Supradicti operarij in simul adunatj in camera armorum dicti palatij absente tamen Laurentio de medicis eorum collega seruatis seruandis etc. dederunt eorum autoritate quantum habet eorum offitium Ant.º Bernardj Dinj eorum collega [*sic*] declarandi quantum debent recipere heredes filippi de strozzis de centum quadraginta unum caratas pietre quas dederunt pro rialto et illud declaratum intelligatur stantiatum (Arch. di Stato, Deliberazioni degli Operai del Palazzo dal 1484 al 1494 Cl. VIII, N.º 15, Stanza III, Armadio II, a c. 13).

piu paresse apiero djlorenzo nonuscendo della forma chemostra elmodello. Epiu aboccha midisono che alfrancione lengniaiuolo perfattura del modello sidia fj tre l.a[*rghi*] doro inoro pelmodello della volta della sagrestia.

[*fol. 223*] adj 2 daghosto 1493. Raghunoronsj spettabilj operaj asente piero djlorenzo . . . edetto dj per loro partito djliberorono che a Simone del polaiuolo sidesse per lemance chome sidano aglioperaj cioe per lapasqua dirisuressj[*one*]. fj uno L[*arg*].o eper longnj santj fj uno L.o eper la chandellaia fj uno L.o perla faticha dura in fare modanj eordinare lechose che achagiano [*occorrono?*] aloscharpello e djre eordjnare suo parere.

[*fol. 231*] adj 20 di maggio 1495. Raghunoronsj spettabilj operaj eperloro partito fecino chemodello fatto per Ant.o del polaiuolo della trebuna della sagrestia sifaccj chome sta detto modello conuno archo che chominci sopra la chornice dentrovi uno occhio in ciaschuno angholo e di macingno intavolato chon uno spigholo ne chantj di detti angholj e di macingno.

(Arch. di Stato, Conv. soppressi, S.to Spirito, Libro Debit.i e Credit.i dal 1477 al 1496 segnato A, N.o 128). Über die Vollendung der Kuppel am 5. September 1496 und über ihren Einsturz am 10. November, nachdem man sie ausgerüstet, berichtet unsere Quelle nichts, wohl aber Landuccis Diario Fiorentino, ediz. Jod. del Badia, Firenze 1883, p. 138 e 140. Ob Cronaca auch ihre Wiedereinwölbung bewerkstelligte, darüber fehlt jede Nachricht.

6. Die Wahl der »Quinque Operarij et Officiales opere palatij populi florentini« hatte am 23. Mai 1495 für ein Jahr stattgefunden, die des »Provisor dictorum Operariorum super muralia noue sale et totius dicti palatij« in der Person des Niccolò di Piero de' Popoleschi am 15. Juli desselben Jahres (Arch. di Stato, Deliberazioni degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 1 e 2t). Unter dem gleichen Datum wird der Pedell der Universität Pisa für ein von ihm vorgelegtes Modell für den neuen Saal mit zwei Gulden honoriert. Wie er zu dem Auftrag kam, entzieht sich unserer Kenntnis (a. a. O. a c. 5): Dnō Bartholomeo pasquini bidello studij pisarum florenos duos largos de sug[*gello*] pro suo modello sale noue quem fieri fecit suis sumptibus quos soluere teneantur depositarij dictorum operariorum in totum fj 2 largos. — Cronaca führte laut Vasari (IV, 451) auch die Treppe aus, die gegenüber der späteren, beim Umbau des Saales durch Vasari angeordneten emporstieg.

7. MCCCCLXXXXV die XVIIIJ Augusti. Item deliberauerunt et deliberando dederunt et concesserunt auctoritatem potestatem et baliam Simoni Tomasij capomaestro dicte opere: quod possit uel sibi liceat futuris presentibus temporibus omnes et singulos magistros et manouales laborantes et qui in postremum laborabunt in dicta opera et quemlibet eorum semel uel pluries absentare a dicta opera et eisdem et omnibus eorum prohibere quod per unum mensem ad plus non laborent nec se exerceant in opera prefata. cum hoc quod talem prohibitionem uel absentiam notificare debeat notario dicte opere. et cum hac conditione quod qui sint absentati habeant recursum ad operarios dicte opere pro tempore existentes. et secundum eorum deliberationem debeat executioni demandari [*sic*]. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 27t.)

8. MCCCCLXXXXV die 22 eiusdem mensis Septembris. Item dederunt licentiam Simoni delpollaiuolo capmo eorum officii et operis quod possit se absentare a civitate florentie pro tempore quatuor dierum cras initiandorum et finiendorum ut sequitur licite et in punc. [*Am Rande hierzu steht:*] Redijt in termino. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 29.)

9. Die 3 decembris 1495. Prefatj operarij . . . concesserunt licentiam Franc.º domin.ⁱ legnaiuolo eorum Capomagistro conducendi Laurentium dominici archerj cum tribus famulis ad coperiendum tectum noue sale et ad ponendas [*sic*] legnamina ut uulgariter dicitur e chauallarj prout et sicut dicto franc.º uidebitur et placebit et alijs. (Arch. di Stato, Deliberazioni degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 9ᵗ).

10. Die XJ mensis februarij 1495 [*st. com. 1496*] Prefati operarij opere palatij insimul in sufficientj n̄r̄o congregati in palatio p̄p̄li florentinj in audientia camere armorum uigore eorum auctoritatis etc. seruatis seruandis etc. deliberauerunt et deliberando concesserunt licentiam Simonj del pollaiuolo capomagistro dandj et consignandj omnes marmores siue lapides marmoreos rubeos ubicumque positas in ciuitate florentie opere et operarijs opere s̄c̄e marie delfiore de florentia pro pretio et expensis dictis operarijs palatij assignatis (Arch. di Stato, Deliberazioni degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 13).

11. Die XXVJ mensis Marzij 1496. Spectabiles operarij opere palatij insimul in sufficientj numero congregati in palatio p̄p̄li florentinj in audientia camere armorum uigore eorum auctoritatis etc. seruatis seruandis etc. . . . [*om̄issis*].

Item simili modo dicta die stanziauerunt de pecunijs dicte opere francº Domin.ⁱ legnaiuolo et Simoni Thomasij delpollaiuolo Capismagistris super sala et muraglia noua dictorum operariorum et opere pro eorum et cuiuslibet eorum salario et meranda et labore florenos quinque aurj larghos in auro pro quolibet ipsorum et quolibet mense (Arch. di Stato, Deliberazioni degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 52ᵗ).

Die 19 mensis maij 1496. Spectabiles operarij . . . [*wie oben*]. Item simili modo stanziauerunt Franc.º domin.ⁱ legnaiuolo et Simoni thomasij pollaiuolo capomagistris fj duos aurj lār[*gos*] in auro pro quolibet ipsorum et quolibet mense ultra alios eorum stantiamentos [*sic*] aliter factos in argumento dicti eorum et cuiuslibet eorum salarij eorum et cuiuslibet eorum officij de tempore quo seruiuerint (a. a. O. a c. 55).

Die 19 mensis maij 1496. Spectabiles operarij . . . [*wie oben*] stanziauerunt Antonio Francisci Bartoli lengnaiuoli de Sangallo fj sex aurj largos in auro pro modello caualetti et modello palchi sale noue et pro modello presentis sale noue et pro mercede unius eius factoris que modula inuenta et facta opera et industria dicti Ant.ⁱ cuj soluj uoluerunt de quibuscumque pecunijs dicte opere pertinentibus fj 6 in auro (a. a. O. a c. 56ᵗ).

Die 14 maij 1496. Spectabiles operarij . . . [*wie oben*] declarauerunt salarium quinque magistris lignaiuolis esse libram 1 et sol. 4 per quolibet ipsorum cum uno factore siue famulo, quolibet die quo ipsi laborauerunt.

Die 19 maij 1496. Spectabiles operarij . . . [*wie oben*] declarauerunt pretium cornicionis tam facti quam faciendi esse libras 2 pro quolibet brachio andante (a. a. O. a c. 56).

11a. Im vorstehenden Dokument vom 19. Mai 1496 heißt es: Simon thomasij pollaiuolo; in dem unter 13 mitgeteilten vom 11. Juli 1497 schon: Simon olim Thomasii del pollaiuolo.

12. Die 2 Marzij 1496 [*st. com. 1497*] Spectabiles operarij . . . [*wie vorstehend bei Nr. 11*] deliberauerunt salarium Antonij de Sangallo esse fl. sex aurj larg. in auro pro quolibet mense et sic et tantum uoluerunt ipsum habere de pecunijs dicte opere pertinentibus pro quolibet mense suj seruitij (Arch. di Stato, Deliber. degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 41).

13. MCCCCLXXXXVIJ dicta die XI.ª dicti mensis Julij. Spectabiles operarij . . . [*wie vorstehend bei Nr. 11*] . . . Item uiso qualiter Simon olim Thomasii del pollaiuolo architectus eorum edifizii et operis predicti fuit uocatus Romam pro consulendo

circa modellum cuiusdam edifitii: quod dicitur construendum per Summum Pont[*ificem*], et arbitrantes id totum cedere in honorem et decus non solum dicte opere eorum et totius ciuitatis, deliberauerunt et deliberando dederunt licentiam dicto Simoni quod se propterea absentare possit et pro toto eo tempore quod fuisset oportunum, mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 101t). Um welchen Bau es sich hierbei handelte, bleibt ungewiß. Im Jahre 1497 wurde an folgenden Unternehmungen des Papstes gearbeitet: an der Decke von S. Maria maggiore (s. E. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, vol. IV, Paris 1898, p. 163), an der Erweiterung der Sapienza (a. a. O. p. 211), an der Porta Posterula (p. 189), am Kastell S. Angelo (p. 210) und an der »Fabrica audientiae et tribunalis« im Vatikan (p. 191). Cronacas Name kommt in den Rechnungen nirgends vor (soweit die von Müntz mitgeteilten Auszüge ersehen lassen).

14. 1497, die XIIJ februarij [*st. com. 1498*]. Spectabiles operarii . . . Item absente Juliano de Orlandinis eorum collega deliberauerunt quod Simon olim Thomasij delpollaiuolo cap. magister eorum offitii possit se absentare pro tempore unius mensis a ciuitate florentie licite et impune. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 112.)

15. MCCCCLXXXXVIIJ Die IX eiusdem mensis Julij. Ex Commissione ex[*cellentium*] sex Dominorum [*der Signoria*] relatu Signorini eorum preceptoris imposuerunt Simoni del pollaiuolo quod eius operam impendat in appendenda campana remota ex campanile fratrum Sc̄i Marci ad campanile fratrum s. francisci obseruantie extra portam s. Miniatis (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 116t). Es war dies die größte Glocke von S. Marco, die sogenannte »Piagnona«, die während des Angriffs der Arrabiati auf das Kloster am 8. April Sturm geläutet hatte. Ihre blinde Wut setzte es durch, daß die Signoria am 29. Juni zur Strafe die Übertragung der Glocke in das Kloster der Franziskaner (der siegreichen Gegner der Dominikaner von S. Marco) auf dem Hügel von S. Miniato verordnete. Sie wurde auf einem Karren durch die Straßen gefahren, während der Henker sie peitschte (vgl. Villari, La storia di Girol. Savonarola. Nuova ediz. Firenze 1887, vol. II, p. 249 e CCXCJ. An letzterer Stelle sind die Beschlüsse der Signorie reproduziert).

16. 1499 die 22 eiusdem mensis Julii. Spectabiles operarii . . . Concesserunt, et dederunt bonam licentiam Simoni del pollaiuolo caputmag̅r̅o se abstentando [*sic*] pro octo diebus, ituro ad madonnam Ymole pro conficiendo vel reaptando quemdam [*sic*] eius fortilitium absque eius preiudicio uel dampno etc. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1498 al 1507 a c. 6).

17. Das die betreffenden Gutachten enthaltende Dokument findet sich in Abschrift in dem Exzerptenbande Carlo Strozzis im Florentiner Staatsarchiv, der den Titel führt: Fatti e Memorie dell' arte dei Mercanti, Spoglio delle scritture dell' Arte di Calimala. Die Überschrift des Gutachtens (Fol. 444) lautet: Pareri di diversi Architetti e Capimaestri circa della causa della Rovina che minacciava la chiesa di S. Salvadore dell' Osservanza hoggi chiamata S. Francesco a Monte, i quali pareri furono riferiti à SS.ri Consoli dell' arte de' Mercanti l' anno 1499. Die Äußerung unseres Meisters lautet: Jacopo del Pollaiuolo [*offenbar verschrieben für Simone; einen Jacobo dieses Namens kennen wir überhaupt nicht, Piero und Antonio aber sind dazumal nicht mehr am Leben*] disse, quanto a S. Salvadore haverne dato altra volta giuditio, et a lungo ragionando con frate Lorenzo, e che il poggio è maculato dall' acque, e l' edificio mal fondato, et è necessario levar l' acque d' intorno, e che ogni sententia che si dessi senza vedere i mancamenti di sotto si direbbe improviso, e quando si tentassi sotto

senza dubbio si rimedirebbe. Das Spoglio Strozzi ist im vollen Wortlaut abgedruckt bei G. Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda. Roma 1884, p. 215.

18. Die 31 Januarii 1499. Spectabiles Viri Operarii . . . deliberaverunt quod Simon del pollaiuolo caputmagister in opera possit et ei liceat secare et secari facere omnia marmora existentia in dicta opera et que venerint ex domo Laurentii de Medicis pro conficiendo et complendo altaria que fierent in cappellis et propterea facere omnes gradus et pavimenta servientia et que servire debeant ad dcā altaria nova incepta absque aliquo eius preiuditio vel dampno. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1498 al 1507 a c. 14).

19. Die 21 februarii 1499. Spectabiles Virii Operarii . . . deliberaverunt quod Simon del pollaiuolo caputmagister et provisor dicte opere possit et eis liceat restaurare in una parte cuiusdam sale et remurare quedam fenestra et panche et sedilia transferantur in aliud locum dicte sale prout eisdem videbitur absque aliquo preiudicio etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 14[t]).

20. Die 4 Marzii 1499. Prefati Operarii . . . habentes notitiam tam ex relalu Simonis del pollaiuolo caputmagistri dicte opere quam eorum visu et verbis multorum civium et aliorum qualiter quidam pilaster vel etiam seu frontone positum supra portam que vertit et est versus viam del chochomero [*die heutige Via Ricasoli*] minatur ruinam et nisi provideatur brevi rueret et dilaberetur et si rueret supra ecclesiam esset in dampnum opere et versa vice si laberetur in via posset unum vel plures homines casu interficere, quod talem et gravem scandalum volentes evitare — deliberaverunt quod dictus pilaster vel etiam seu frontone deponatur ad terram et destruatur eo modo et forma et tantum quantum dicto Simoni videbitur adeo quod aliquod scandalum possit consequi (a. a. O. a c. 15).

21. Die 8 aprilis 1500. Prefati Operarij Actente electione liberarij per artem lane et consilium [*ein unlesbares Wort*] in qua et per quam disponitur qualiter dictus liberarius et teneat et debeat tenere lampadam [*ein unlesbares Wort*] accensam in dicta liberaria vigore dicte legis et electionis deliberaverunt quod Simon delpollaiuolo caput magister dicte opere ponat mictat et quodamodo achonciat in dicta liberaria dictam lampadam novam eo modo et in [*ein unlesbares Wort*] prout convenit revestitationi [?] dicte liberarie. Mand. etc. (a. a. O. a c. 20).

22. 1500 dicta die 13 Maij. Prefati Operarij . . . deliberaverunt qualiter Simon del pollaiuolo caputmagister dicte opere restauret et restaurare faciat pavimentum ecclesie multis in locis deficientem ex lateribus novis ut vulgo dicitur rappezare e ramatonare dove ne è bisognio et ubi et in illis locis ubi et qualiter dicto Simoni expediens videbitur, mand[*antes*] etc. (a. a. O. a c. 21[t]).

23. 1500 die IIJ eiusdem Julii. Prefati operarii advertentes qualiter in lodia desunt et non sunt sedilia ubi et in quo tam Operarii quam Consules et corpus artis cum conveniunt ad operam et in visitationibus que faciunt consules ad operam et non possunt sedere in dicta lodia et pro ornamento et quiete omnium ad operam venientium deliberaverunt etc. quod Simon del pollaiuolo caputmagister dicte opere fieri faciat per ligniaiuolos opere panchas et sedilia secus murum dicte lodie ad mensuram longitudinis sue cum ornamentis et eo modo et forma prout dcō Simoni videbitur etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 24[t]).

24. Die primo Septembris 1500. Item deliberaverunt prefati operarii ex itinere et visitatione que nuper fecerunt in silvis casentini qualiter Simon del pollaiuolo

caputmagister prefatus eat et accedat ad dictas silvas et tam casentini quam romandiole et illas designet eo modo et forma prout sunt cum nominibus prenominibus et cognominibus illarum et montium et fluminum et aliorum locorum distincte adeo quod semper in futurum in dicta opera appareant per picturam et designum dictas silvas designiatas [*sic*] et loca ubi sunt et cum apparebit aliquod notificatum dampnum dedisse in dictis silvis cum bestijs et aliis possit videri locus per operarios et alios, existimantes hoc secundari ab omnibus hominibus et maxime a consulibus qui busum [?] multoties et pluribus vicibus de hoc et aliis habuerunt colloquium et ad hoc tale opus faciendum maxime fuerunt persuasi dictis operarijs et provisoribus etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 26).

25. E a dì 15 di settenbre 1500 fu finito di porre el cornicione del palagio degli Strozzi della metà del palagio verso Mercato (Landucci, Diario fiorentino, edit. Del Badia, Firenze 1883 p. 215).

26. 1500 [*st. com. 1501*] die 27 Januarii. Prefati operarii dederunt et concesserunt bonam et securam licentiam Simoni del pollaiuolo caputmagistro principali architecto dc̄e opere se absentandi et possit se absentare a dicta opera pro diebus quindecim et pro minore et maiori tempore prout expediens erit dicto Simoni pro negotiis perficiendis in civitate Senarum et alibi dumodo per litteras dictorum operariorum subito redeat et interim et tempore quo erit absens stet declarationi dictorum operariorum debeat ei solvi salarium nec ne et qui 15 dies intelligantur incipere die quo discedat florentie etc. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliberaz. dal 1498 al 1507 a c. 28ᵗ). [*In margine hierzu steht:*] Die 30 Junij 1501 prefati operarij . . . deliberaverunt ut ipso Simoni non diminui [*sic*] aliqua pars eius salarij sed quod illi de toto eius integre satisfiat et solvetur totum eius salarium etc. Mandantes ut de hoc mihi faciat fidem Ser bat[*tista*]. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1498 al 1507 a c. 28ᵗ).

27. Der Brief ist in Faksimile reproduziert in Pini e Milanesi, Scrittura d'artisti N.º 81 (aus Biblioteca Nazionale, Msc. Strozziano segn.º VIII Var. 3 Cod. 7 bis). Schon früher war er, mit noch zwei anderen Briefen Simones an Lorenzo vom 24. April 1497 und 19. Juni 1501, abgedruckt in Jod. del Badia, Tre lettere di Simone Cronaca. Nozze Angelini, Firenze 1869. In einem der beiden Schreiben wird über die letzten Geschehnisse Savonarolas berichtet.

28. 1501 die XXprimo eiusdem Novembris. Item prefati operarii actenta necessitate marmorum in dicta opera qualiter in ea non est nec commoditas nisi magna difficultate posse habere vel facere conducere marmora, et commoditate nonnullorum petiorum dc̄i marmoris existentium penes heredem benedicti et Juliani de Majano — emerunt dicta petia marmorum et cum viderint utilia et opportuna pro dc̄a opera Simoni del pollaiuolo caput magistro dicte opere et per eum videnda et approbanda et ad rationem lib: 8 sol: 10 pro quolibet miliario posito in via de servi in apotheca que olim fuit dicti Benedicti (Arch. dell' Opera, Deliber. dal 1498 al 1507 a c. 37ᵗ).

29. 1501 [*st. com. 1502*] die 4 mensis dicti Januarij. Item . . . [*ommissis*] viso qualiter in canendo in pergamo existenti in coro dc̄e ecclesie non est dicta cathedra vel pergamum capax tantorum et tot cantorum deliberaverunt quod dictum pergamum addi et maiorem fieri adeo quod possint omnes cantores stare et canere et apposare [?] et alia expedientia dictj [*ein unlesbares Wort*] in dicto pergamo — eo modo et forma prout Simoni del pollaiuolo caputmagistro dc̄e opere videbitur etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 39).

30. 1502 die 8 Julii. Attendentes prefati operarii in dicta opera hodie esse pauca marmora et volentes magistros scarpelli propterea non esse otiosos et cappellas dicte ecclesie et totam ecclesiam debere fieri et eius pavementum modis et formis prout alie tres cappelle principales deliberaverunt quod Simon caputmagister dicte opere faciat et fieri faciat unam ex cappellis dictarum trium tribunarum ad eius electionem et pavementum dicte cappelle eo modo et forma pro ut eidem libere videbitur cum petiolis marmoris parvis et magnis et de quibuscunque coloribus et propterea faciat secare nonnullas chornices ex marmore existentes in dicta opera et unum vel duo salme [*sic*] ex marmore luteo de comitatu Senarum et ex alio loco conducere unde et ex quo dicto Simoni libere videbitur et placebit et omnia alia ad eius liberam et [*sic*] voluntatem facere possit etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 48t).

31. Der in Rede stehende Vertrag ist abgedruckt bei Gaye II, 473 und diplomatisch getreuer bei G. Milanesi, Le Lettere di Michelangelo, Firenze 1875, p. 625. Die Stelle betreffs des Hausbaues lautet darin: Que quidem domus fieri debeat et fiat iuxta et ad similitudinem et secundum modellum factum vel fiendum per Simonem del Pollaiuolo caputmagistrum dicte opere, et dictum Michelangelum simul concordes. Die Apostelstatuen wurden bekanntlich vom Meister nicht ausgeführt; über die Vollendung des Baues und die anderweitige Verwendung des in Rede stehenden Hauses beschließt die Dombauverwaltung unterm 18. Dezember 1505 (s. Gaye II, 477).

32. 1503 die 12 mensis eiusdem Junii. Prefati operarii . . . deliberaverunt Simonem del pollaiuolo eorum caput magistrum posse fieri et fieri facere omnia et quecumque fundamenta in domo sito vel loco dato et concesso michelangelo bonarroti et dictam domum erigere et omnia alia expedientia facere et ea murando et perficiendo iusta et sicut habuit in modello (Arch. dell' Opera, Deliberaz. dal 1498 al 1507 a c. 58t).

33. Dicta die 27 Junii 1503. Item prefati operarii attendentes cappellas [*sic, statt cupolas*] positas super illas tribunettas esse ex latere superiori et exteriori esse [*sic*] confectas ex malto et propter multas glacies et hiemes et nives et pluvias esse dissipatas et relassatas et in multas partes destructas et dirutas et volentes illas restaurare ex relatione Simonis del pollaiuolo caput magistri deliberaverunt aptari et restaurari vel de novo confici adeo quod dicte testudines et cupolete retineant aquas et propterea possit si opus erit emere imbrices reptos [*?*] et idoneos ad eas restaurandas et [*ein unleserliches Wort*] et tegulas in tantam summam quantum erit expediens etc. Mand. etc. (a. a. O. a c. 60t).

34. 1503 die 5 mensis eiusdem Julii. Operarii advertentes in sitibus vel loco empto in conficiendo vel faciendo domum michelangelo de bonarrotis que sita et loca vel domus fuerunt empta a bernardo perselli prout in locatione facta dicto Michelangelo per consules et operarios sub die 24 Aprilis 1503 fuit per Simonem del pollaiuolo acceptum et captum ultra summam in venditione appositam manu mei stefani [*Notars der Opera*] dicta die tantum pluris terreni adeo quod secundum valutam alterius terreni venditi valeat fj quinque largh. cum dimidio alterius flor. quo viso deliberaverunt per camerarium dicte opere dicto Bernardo satisfieri de dicto terreno dictam summam et extimationem et valutam factam et valutatam per dictum Simonem (a. a. O. a c. 61).

35. Die Forschungen, die Jod. del Badia in den Portate al Catasto vornahm (mitgeteilt bei Stegmann und Geymüller, Architektur der Renaissance in Toskana, München 1885 u. ff.: Monographie über Simone del Pollaiuolo), ergaben, daß Rinieri

di Bernardo Dei 1502—1504 verschiedene Häuserkäufe an der Stelle vornahm, die jetzt vom Palazzo Guadagni eingenommen wird. Er starb am 20. August 1506 und hinterließ den dort erbauten Palast seinem natürlichen Sohne Pietro. Dessen Nachkommen bzw. Erben verkauften ihn 1684 an den Senator Tomaso Guadagni, aus dessen Besitz er durch Erbschaft in den seiner gegenwärtigen Eigentümer, der March. Dufour-Berti, überging. Cambi (Istorie fiorentine, in P. Ildefonso di S. Luigis Delizie degli eruditi, vol. XXII, p. 55) berichtet darüber: »Rinieri Dei conprò insulla chasa di S. Spiritto (che avevano i Dei già prima) un chasotto da' Petrini setaiuoli, che si chiamava el Palagiotto, e chon altre chasetti fecie un bello casamento insulla piazza di S. Spirito insul chanto, che va a S. Felice, dirimpetto alla chasa de' Dati, di priete [*pietre*] dal primo finestrato ingiù, tutte scharpellate, et cor [*sic*] una mangnia arme insu detto chanto con dua chiave doro in chanpo azurro, et murato l' ebbe, ivi a pochi anni si morì, et lasciò reda Piero suo figliuolo bastardo e tre figliuole legiptime. »Die Simsprofile und jene der Säulen und Pfeiler sowie der Fenster und Türen außen und im Hof entsprechen dem Charakter anderer Arbeiten Cronacas« — urteilen die Verfasser der oben angezogenen Monographie.

36. Die 27 mensis eiusdem Februarij 1503 [*st. com. 1504*]. Item deliberaverunt qualiter Simon delpollaiuolo erigat et edifcet partem designatam domus michelangeli bonarroti et posteriorem partem dicti domus iuxta modellum vel designum per eos factum vel fiendum et prout erunt in concordia dicti Simon et michelangelus et cum muris latis et grossis iuxta altitudinem dicte partis domus etc. Mand. etc. (Arch. dell' Opera, Deliberaz. dal 1498 al 1507 a c. 74t.)

37. Die primo aprilis 1504. Spectabis viri consules artis lane ... una cum presentibus viris operariis opere predicte ... adunati in audientia dicte artis lane per omnes fabas nigras deliberaverunt et locaverunt Simoni delpollaiuolo presenti et acceptanti et presente michelangelo buonaroti sculptore ad conducendum statuam marmoream in plateam dominorum quam conduxisse debeat per totum diem 25 presentis mensis e chasis [*case, Häuser*] dicte opere etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 191).

38. 1504 die 22 Aprilis. Prefati dñi Consules dicte artis una cum operariis attendentes qualiter circum circa corum dicte ecclesie in deambulando circum dictum corum fit maxima pulvis que nocet organis maximum in modum et etiam hominibus et personis dicte ecclesie et considerantes pavimentum eiusdem ecclesie omnimodo fiendum ex marmore [*der bestehende Fußboden war nur aus Ziegelplatten, s. unter Nr. 43*] deliberaverunt — dictum solummodo pavimentum circumcirca dictum corum fieri et faciendum vel fiendum ex marmore propterea quod operarii faciant a Simone del pollaiuolo caputmagistro dicte opere et etiam ab aliis unum vel plures modellos approbandos per dictos Consules etc. Mand. etc. (a. o. O. a c. 191.t)

39. Castello Quaratesi hatte den Erweiterungsbau des Klosters 1449 begonnen. In seinem Testamente vom 25. April 1465 hatte er 6 000 Gulden für dessen Vollendung und weitere 8 000 Gulden für die Errichtung einer neuen Kirche hinterlassen. Diese wurde nicht vor 1475 begonnen, also zur Zeit, da Cronaca sich in Rom befand. Das Modell, nach dem der Bau — von einem unbekannten Meister — in Angriff genommen ward, hatte noch Quaratesi mit einem der Mönche des Klosters, Fra Leone di Lorenzo, vereinbart, der dann beim Bau auch die Oberaufsicht führte. Wenn Cronaca in einem späteren Stadium der Arbeiten daran je teil hatte, so muß angenommen werden, daß entweder das ursprüngliche Modell aufgegeben und durch das von ihm vorgelegte ersetzt worden sei, oder daß er nach dem Tode des ursprüng-

lichen Architekten an dessen Stelle getreten sei und den Bau nach dessen Modell vollendet habe. Vgl. die auf das urkundliche Material gestützte Darstellung Jod.s del Badia in Mazzatinti, Raccolta delle migliori fabbriche di Firenze, Florenz 1876 u. ff., Text zu den Aufnahmen von S. Salvadore al Monte. Hiernach ist manches zu berichtigen, was Giov. Fel. Berti, Cenni in S. Miniato al Monte, Firenze 1850, p. 125—130 betreffs Cronacas Anteil an dem Bau vorbringt.[1])

40. (Copia) MDIIIJ die XXX Aprilis. Per parte de mag.ci et ex.ti S.ri S.ri priori di liberta et Gonfaloniere dijustitia del popolo fiorentino si comanda avoi Spectabili operai di santa maria del fiore di firenze che ad ogni richiesta di simone delpollaiuolo di Ant° disan Gallo di Bart° legniauolo [*Baccio d'Agnolo*] e di bernardo della ciecha [*Bernardo di Marco Renzi, detto della Cecca, weil er Schüler Francescos d'Agnolo, genannt La Cecca, war*] architettori deputati da prefati mag.ci s.rj a condurre elgigante che e nellopera vostra alla loggia di decti mag.ci s.rj perinsino a tucto maggio prox. futuro, Vostre spectabilita diano et commodino a decti architetori ognj e qualunque cosa necessaria et opportuna acondurre decto gigante et le quali saranno chieste da decti architectori. Et ancora aoperino V. spectabilita in modo che tal gigante si conduca alluogo predecto come di sopra et in neltempo detto sotto pena della loro indignazione etc. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliber. dal 1498 al 1507 a. c. 78.)

Der Transport der Davidstatue begann am 14. Mai, am 18. gelangte sie auf die Piazza della Signoria, und am 8. Juni war sie endlich vor dem Tor des Palazzo vecchio aufgestellt (vgl. Landucoi, Diario fiorentino, p. 268).

41. (Copia) MDIIIJ die XJ Junij• Mag.ci et ex.si Dñi Dñi Priores libertatis et vexil[*lifer*] Justitie populi florentinj simul adunatj etc. servatis etc. scribunt et mandant vobis Spect. Operariis opere S. Marie Floris de Florentia quatenus sumptibus et expensis dicte opere quam citius fieri potest facere faciatis basam marmoream subtus et circumcirca pedes gigantis existentis ad presens ante portam eorum palatij modo et forma et prout designabitur per Simonem del pollaiuolo et Antonium de Santogallo architectores florentinos etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 79.)

42. E a dì 16 di giugno 1504 fu finito questo palagio degli Strozzi, questa mezza parte (Landucci, Diario fiorentino, ediz. J. del Badia, Firenze 1883, p. 269). Es war die von Lorenzo Strozzi ausgebaute Hälfte, gegen die jetzige Piazza degli Strozzi. An die Vollendung der andern, nach Via Tornabuoni gewandten Hälfte schritt der jüngste Bruder Filippo erst 1533, lange nach dem Tode Cronacas. Das Hauptgesims Cronacas wurde jedoch an dieser Hälfte auch dazumal nicht ausgeführt (vgl. Gaye II, 497).

43. Die 15 Julii 1504. Ex memoria, vel seu recordo facto dictis operariis superioribus diebus in visitatione facta per Spectab. 4 Consules artis lane ad dictam operam de fiendo pavementum dicte ecclesie circumcirca corum et propterea aufugere quolibet quinquennio expensam facte [*sic*] et fiendam fl. 15 vel 20 de restaurando organo propter nimiam pulverem subtilem procedentem ex lateribus ex nimia fricatione pedum, et

[1]) Ebenso erweist sich, schon aus chronologischem Grunde, die a. a. O. S. 124 gegebene Notiz als unhaltbar: E noto come Castello Quaratesi († 1465) avesse spesa una grossa somma per ornare la chiesa di S. Croce di una decorosa facciata a disegno del Cronaca, che poi non fu compiuta. Berti übernahm diese Angabe wohl aus F. Moisé, S. Croce di Firenze, Firenze 1845, p. 90, der sie ohne Stütze irgendeines urkundlichen oder literarischen Zeugnisses vorbringt.

ambulatione circumcirca et etiam nocivam personis, propterea deliberaverunt ut [*sic*] Simonem del pollaiuolo caputmagistrum dicte opere posse secare et secari facere omnia marmora eidem visa vel videnda expedientia ad faciendum dictum pavementum absque aliquo eius preiuditio vel dampno imponentes eidem tale onus quod cito et quantum citius potuerit incipiat etc. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1498 al 1507 a c. 123 .)

44. Die 28 Junii 1505. Item deliberaverunt quod Simon del pollaiuolo possit cooperire ultimam tribunam versus e Servj embricis et aliis necessariis ad instar aliarum tribunarum et etiam cooperire lastronibus murum dc̄e Ecclesie maius [*sic*] ad hoc ut non devastentur muri et tollatur aqua de ecclesia in qua continuo gutatim venit aqua maxime apud virginem mariam de Servi in dc̄a Ecc̄lia etc. Mandantes etc. (a. a. O. a c. 174[t].)

45. Die 3 Julij 1506. Prefati dn̄i capitanej absente antonio de giachominis stanziaverunt et deliberaverunt quod simon de caponis cam[*erarius*] det et solvet Simonj delpollaiuolo, Mariotto della Gholpaia Bernardo della Cecha [*s. Nr. 40*] capomagistris flor. unum la[*rgum*] de auro in auro quod iverunt ad videndum quandam differentiam inter hospitaliarium s. nicolaj de fantonibus et antonium de benozzis simul cum duobus de capitaneis. (Arch. di Stato, Compagnia del Bigallo, Delib.[i] e Stanz.[i], filza 14 dal 1504 al 1510 a c. 89.)

46. Die 9 Julii 1506. Item prefati operarii volentes exeguire et exequtioni [*sic*] mandare legem nuper conditam de pavimento in arte lane deliberaverunt Simonem del pollaiuolo primum caputmagistrum dicte opere possit [*sic*] et eidem liceat absque prejuditio secare et secari facere omnia marmora expedientia dicto pavimento et talem eorum quantitatem eidem videbitur opportunum etc. Mandantes etc. (Arch. dell' Opera, Deliber. dal 1498 al 1507 a c. 150.)

47. Die 15 Ottobris 1506. Item deliberaverunt quod Simon del pollaiuolo caputmagister dicte opere possit et eidem liceat absque eius preiuditio reparare vel etiam de novo reficere in totum et in partem ubi et in quo loco visum fuerit eidem expediens et opportunum tectum de pisani de platea et eligere magistros murandi, legnaiolos, et pictores pro ut eidem videbitur et placebit remictens [*sic*] hoc eius consilio. Et hoc extitit factum per dn̄os operarios vigore precepti facti eisdem per mag.[cos] dn̄os priores et vexilliferum Iustitie (Arch. dell' Opera, Deliber. dal 1498 al 1507 a c. 155[t]). Das Tetto de' Pisani war ein von hölzernen Balkenkonsolen getragenes, weit vorspringendes Schutzdach vor einer dahinterliegenden Mauerwand, dessen Name daher stammte, weil bei der Errichtung des Bauwerkes die 1364 in der Schlacht bei Cascina gefangenen Pisaner hatten Frondienste leisten müssen. Dasselbe befand sich an der dem Palazzo Vecchio gegenübergelegenen Seite der Piazza de' Signori. Ursprünglich bloß zum Schutz von deren Besuchern gegen Sonne und Regen bestimmt, war es zuletzt zur Vorhalle des in den Lokalitäten dahinter untergebrachten Postamtes umgestaltet worden, bis es samt den letzteren 1871 dem Neubau des heutigen Palazzo Lawison weichen mußte. Näheres über die Anlage s. bei G. Carocci, Firenze scomparsa, Firenze 1898, p. 85 e seg., wo auch eine Abbildung davon gegeben ist.

48. adj 27 di settembre 1508: Simone del pollaiuolo R[*ipost*].[o] in S. Ambrogio (Arch. di Stato, Libro de' Morti de' Medici e Speziali N.[o] 248 dal 1505 al 1512 a c. 32).

III. URKUNDENBEILAGEN ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Steuereinbekenntnisse von Simones Vater Tommaso il Pollaiuolo.

a) Portata al catasto di Tommaso d'Antonio dell' anno 1469.

(Archivio di Stato, Campione del Monte del 1469, Quart. di S. Croce, Gonf. Ruote, filza 44 [n.o nero] a c. 742.)

Q.re [*quartiere, Stadtviertel*] di S.a † [*Croce*] G.e [*gonfalone*] delle ruote

Tomaso dant.o di fruosino polaiuolo dichiaratto pe prefettj uficialj dellestimo essere ribelle avenire alle gravezze della citta

Sustanze

Una chasetta dove abita in presente chosto fiorinj venttj posta nell popolo dj S.o [*leer gelassen*] chonfinj da primo via sechondo Giovannj muratore terzo Rede [*erede*] dj nicholo delmaria . . . . fj 20

Una vignia posta nel popolo dj settignano chosto fiorinj ventiquatro rende barillj sej dj vino, barilo j.o dollio chonfinj da prima via e sechondo Rede dj Mateo dj franc.o terzo nanj dj guido.

Trafficho e debitorj fiorinj quindicj . . . . fj 15

Boche

Tomaso dant.o dannj 49
Ma Agniola sua donna dannj 42
Mateo di Maso dannj [1]) 17
Alessandro die Maso dannj 16
Andrea di Maso dannj 13
Antonia di Maso dannj 11
Simone dj Maso dannj 9
Luchorezia dj Maso dannj 7
Piero dj Maso dannj 5

Incharichj

O debito chonpiu persone fiorinj cientocinquanta . . . . fj 150

b) Portata al catasto die Tommaso d'Antonio dell' anno 1480.

(Arch. di Stato, Campione del Monte del 1480, Quart. di S. Croce, Gonf. Ruote, filza 45 [n.o nero] a c. 142.)

Q.re dj S.a † G.e delle ruotte

Maso dant.o dj fruosino polaiuolo ebe dj chatasto soldj tre e dj sesto ebe ſs. sedjcj e den. 2 p[*iccoli*]

Sustanze

Una chasetta per suo abitare dj valutta dj fiorinj venti per suo abitare posta nedetto quartiere e nedetto ghonfalone chonfinj da primo via e sechondo S.a maria Nova e 3. biagio lastr[*aiuolo*] dj Nicholo del [*popolo*] di S. Maria da setignano.

---

[1]) Es wäre dies jener »Matheus Pullarius sculptor praeclarissimus«, den Albertini, De Mirabilibus etc. edit. Schmarsow p. 16 als Meister des Tabernakels Sixtus' IV. in St. Peter nennt und von dem Vasari IV, 454 berichtet, er sei schon mit 19 Jahren gestorben. Dies letztere nun wird durch die Portate seines Vaters widerlegt; diejenige vom Jahre 1480 führt ihn mit 26 Jahren noch als lebend an, mit dem Zusatz, er sei im väterlichen Geschäft tätig. Wie läßt sich dies mit seinem Beruf als Bildhauer in Einklang bringen?

E poi una vignia posta nelpopolo dj S.ª Maria a setigniano luogho detto ghubernia chosto fiorinj ventiquattro rende barillj sej dj vino uno mezo barile dolio o meno cioe b[*arili*] sej di vino 6

E olio mezo barile o meno . . . . b. ½

Chonfinj daprimo via sechondo M° francesco di Matteo 3 Miniato di giovannj dj guido e 4 fosato

E dj traficho Ll trentta e quali o debitto perche lachato [*außerordentliche Steuer*] cioe Ll . . . . Ll 30

Boche

Maso dantonio dj fruosino detta danj sessantacinque o circha cioe anj . . 65

M.ª Agnuola dona dj detto Maso detta danj 55

Matteo di Maso detto dannj ventisej ista mecho a polaiuolo 26

Alessandra di Maso detto deta dannj 13

e senza dotta

Simone di Maso detto danj 21 e quale none eparechj annj senando enono nedanno neuttile la choscienza sia rimessa invoj [1])

Piero dj Maso detta dannj 14 ista polaiuolo cioe annj 14

2. Verhandlung der Ufficiali di notte gegen Simone.

(Archivio di Stato, Uffiziali di notte e monasterii, filza dal 1475 al 1476 a c. 64ᵗ, 93ᵗ e 94ʳ).

Die XIIIJ.ª Junij 1475

[*a c. 64ᵗ*] Pierantonius Thesej capponj aurifex puer, qui manet ad domum in uia bucciariorum populi Sancti Simonis de florentia captus in curia dñi capitanei ciuitatis florentie ad petitionem dictorum officialium constitutus in presentia mei simonis notarij infrascripti suo iuramento dixit et confessus fuit quod

1. [*Es werden drei andere Fälle verzeichnet und sodann als vierter:*]

4. Item Simon masij delpollaiuolo sculptor siue scarpellator est annorum XVIIJ uel circa jam est annus uel circa sogdomitauit prefatum pierantonium semel de die ex parte anteriori in eius domo in uia bucciariorum et dedit sibi testas pictas in chartis bombicinis [*offenbar Holzschnitte oder Kupferstiche*]. — Die 16 Junij constitutus in presentia dictorum officialium absente antonio pieri de filicaria eorum collega et mei simonis notarij infrascripti fuit confessus sogdomitasse dictum Pierantonium iam sunt duo annj proxime elapsi

[*a c. 93.ᵗ e 94.ʳ*] Die XXVJ.ª Junij 1475

Prefati officiales ut supra collegialiter congregati et coadunati in loco eorum solite residentie in numero sufficienti pro eorum officio exercendo ut moris est, absente Antonio pieri de filicaria eorum collega . . . . [*folgt das Urteil über einen ersten Fall, sodann:*]

Item prefati officiales ut supra seruatis seruandis [*ein unlesbares Wort*] in primis prestito iuramento absoluerunt et liberauerunt Antonium Jacobj baptilorum qui manet cum Johanne gualberto baptiloro, Simonem masij delpollaiuolo sculptorem et Benedictum Johannis alias Squartuorium et quemlibet eorum ab omnibus eorum

[1]) Die Abwesenheit Cronacas in Rom erklärt es, daß kein Steuereinbekenntnis von ihm für den Kataster von 1480 vorhanden ist. Für jenen von 1498 existiert ein solches in dem betreffenden Filze gleichfalls nicht; es muß abhanden gekommen sein.

notificationibus et contentis in eis ut constat in hoc 64. 65. ex iustis causis eorum animum mouentibus.

Lata data etc. presentibus dictis Johanne francisci de ginoris prouisore et Johanne ajacci famulo dictorum officialium testibus etc.

3. Wahl Simone Cronacas zum Dombaumeister.

(Archivio dell'Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 27.)

MCCCCLXXXXV die XXIIJ Junij.

Spectabiles viri Dn̄i Consules artis lane civitatis florentie una cum operarijs opere sc̄e Marie floris dicte civitatis simul in numero sufficienti in audientia dicte opere congregati et servatis servandis et obtempto partito secundum ordinamenta etc. deliberauerunt et deliberando elegerunt et deputauerunt In Architectum et capomagistrum edifitij dicte opere Simonem Tomasij Antonij delpollaiuolo pro uno anno prox. fut. hodie initiando cum salario et mercede florenorum XXV largh. prodicto anno et cum honoribus et oneribus et alijs etc. et cum hac conditione vz. quod dictus Simon capomagister non possit aliqua de causa se absentare a civitate florentie sine licentia operariorum dicte opere pro tempore existentium precedente eorum partito et quod durante tali sua absentia cum licentia aliquod salarium eidem Simoni non currat. et casu quo se a dicta ciuitate sine licentia predicta absentaret dictus Simon, Intelligatur esse et sit ipso facto capsus, priuatus et remotus a dicto suo obfitio sine alia deliberatione, mandantes etc.

[*In margine hierzu steht:*] Constat de alia eius electione modificata in libro sign.º E 188 per consules et operarios sub die 14 aprilis 1502 et de eius voluntate et petitione que sit [?] petijt gratiam a dictis consulibus.

4. Wahl Simones zum Bauleiter des neuen Saales im Palast der Signorie.

(Archivio di Stato, Deliberazioni degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497, Classe VIII, Numero 17, Stanza III, Armadio II a c. 2.)

Die XX mensis Julij 1495.

Spectabiles officiales et operarij palatij insimul in sufficienti nr̄o congregati seruatis seruandis deputauerunt et elegerunt Franciscum Dominicj Legnaiuolum et Simonem Thomasij delpollaiuolo de florentia in simul in capomagistros super sala noua hedificanda super dogana florentina ad hoc ut dicta opera presentis sale hedificande eorum opera quam celerius fieri possit sortiatur effectum cum salario et aliis als [*alias*] declarandis.

Item prefati officiales et operarij palatij seruatis seruandis dederunt licentiam dictis suprascriptis franc° et simoni capomagistris fieri facere pilastra cui eis uidebitur utilius pro comune et placebit dummodo sint dicta pilastra de lapidibus perpetuo duraturis pro pretio et expensis pro prefatis operarijs una cum dictis capomagistris deputatis ordinatis et designatis.

5. Marmorlieferung für die Dombauverwaltung.

(Archivio dell' Opera, Deliberazioni dal 1491 al 1498 a c. 32.)

MCCCCLXXXXV die X° eiusdem mensis Decembris.

Prefati D. Operarij etc. seruatis seruandis radunati in audientia eorum officii consueta et omni meliori modo quo potuerunt cognoscentes dictum eorum edificium indigere marmore albo pro proseguendo opus predictum, ne eius sculptores uacent ab

eorum exercitio deliberauerunt et deliberando locauerunt Joanni alterius Joannis de Carrara ibidem tunc presenti et conducenti ad faciendum infrascripta marmora in cauis Carrarie qualitatis quantitatis pro eo pretio et illis modis et formis prout infra apparet in infrascripta scripta facta manu Simonis del pollaiuolo cap̄ māgri dicti operis, et non primo satisfiat quam dicta marmora perducantur ad operam predictam vz. pro ea rata de tempore in tempus que eidem operi perducerentur, et non altera nec maiori summa. Cuius scripte tenor sequitur et est talis vz. [*es folgt der Wortlaut des Vertrags über Lieferung von 50000 Migliaia Marmors zu acht Lire für den Migliaio. Er schließt mit den Worten:*] facta per me Simone del pollaiuolo capom.° di decta opera questo dì X di Dicembre MCCCCLXXXXV.

6. Vergebung der Kassettendecke des neuen Saales im Palazzo Vecchio.
(Arch. di Stato, Deliberaz. degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 13r et 13t.)

Die XVIJ mensis februarij MCCCCLXXXXV [*st. com. 1496*].

Prefati operarij opere palatij insimul in sufficientj nr̄o congregati in palatio p̄pli florentinj in audientia camere armorum uigore eorum auctoritatis etc. seruatis seruandis etc. deliberauerunt et deliberando concesserunt palcum nouiter reficiendum sale noue magni consilij ad laborandum et faciendum ad omnes expensas lignaminis ferramentorum pontium et casej dictorum operariorum magistris ligniaiuolorum, videlicet Antonio del S. Gallo, Bartolomeo Angeli dicto Baccio, Bernardo Marci della acja, Antonio Jacobi Coruagio franc.i, Laurentio Dominici, Laurentio Antonii, Jeronimo Pellegrini, Pellegrino Battiste, Laurentio Vaj et aliis, ad declarationem prefatorum operariorum presentibus et conducentibus dictum palcum pro labore, mercede et salario libr. 23 pv̄ [*parvorum*] pro quolibet quadro quadrorum 100, et plus ad libitum et beneplacitum dictorum operariorum et secundum operationem et seruitium dictorum magistrorum et laborantium in dicta sala declarantes prefati operarij et auctoritatem concedentes Simoni Thomasij — distribuendi et consignandi dictis magistris et laborantibus omnes dictos centum quadros cuilibet ipsorum, partem et illam quantitatem quadrorum predictorum que ei uidebitur, considerata qualitate persone et uirtute et industria eorum, cum hoc pacto inter ipsos aposito et declarato, quod ipsi laborantes ut supra et omnes qui in futurum conducerentur ad laborandum teneantur laborare et facere dictum palchum et quadros predictos eo modo et forma, prout et sicut est modellum portatum per Antonium da San Gallo coram prefatis operarijs et secundum intentionem et rationem uerbis opertis per prefatos operarios dictis magistris et laborantibus per totum mensem Aprilis proxime pretereti [*sic, pro: futuri*] 1496.

7. Wahl Antonios da Sangallo zum Capomaestro des Palazzo Vecchio.
(Arch. di Stato, Deliberaz. degli Operai del Palazzo dal 1495 al 1497 a c. 43t.)

Die VIIJ mensis maij 1497.

Prefatj operarij opere palatij insimul in sufficientj nr̄o congregati in palatio p̄pli florentinj in audientia camere armorum uigore eorum auctoritatis etc. seruatis seruandis etc. visa per experientiam integritate fidelitate sufficienter et optime seruitute Ant.i Francisci de Sanghallo capomagistri pro prefatos operarios quondam electi in operam et ad operam tam noue sale quam ad et super aliis muraglijs et florenziole et podij imperialis spectantibus ad curam prefate opere et operariorum palatij, qui Antonius in dictis operibus se exercitauit duos anno continuos per commissionem et electionem tam preteritorum quam presentium operariorum. Et uisa quante comoditatis et utili-

tatis sit dicte opere palatij habere et tenere in dicta opera dictum antonium in capomagistrum, omni meliori modo quo potuerint seruatis seruandis etc. misso prius partito inter eos ad fabas nigras et albas et obtento secundum ordinamenta deliberauerunt et deliberando ipsum Antonium iterum et denuo elegerunt et deputauerunt in capummagistrum [*sic*] dicte opere palatij et super omnibus muralijs muramentis et edificijs quolibet et quocumque pertinentibus et ad curam spectantibus dicte opere et operarijs [*sic*] palatij et specialiter et nominatim florentiole et podij imperialis et noue sale Consilij ipsumque creauerunt super omnibus alijs magistris et capomagistris cum obligatione salario tenpore et aliis alio loco per quoscumque operarios in sufficienti numero et officio existentes declarandis etc.

8. Verkauf von Marmor an die Königinwitwe von Frankreich.
(Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1498 al 1507 a c. 12.)

Die 15 Januarii 1499 [*st. com. 1500*].

Spectabiles Viri Operarii opere sc̄e marie del fiore ciuitatis florentie [*folgen die Namen*] . . . . . deliberaverunt et deliberando concesserunt dederunt et vendiderunt Guglielmi de boni de Torsi gallo vel gallico et servitori lingue doche presenti et ementi pro dignissima et cristianissima regina regis gallorum pro conficiendo sepulturam magnifico et generoso duci bretagne eius patri et cristianissimo regi carolo francorum et etiam olim viro dicte dn̄e et duobus eius filijs premortuis omnibus pro pretio infrascripto vz:

Brachia centum quadraginta marmoris nigri per longitudinem et per latitudinem duo tertia brachii ad rationem libr. quatuor pro quolibet brachio extimanda et mensuranda per Simonem del pollaiuolo caputmagistrum et provisorem opere et si essent minoris aut pluris mensure et quantitatis solvantur pro quantitate que erunt ad rationem ut supra etc. mandantes etc.

Die 20 februarij. Mensuratum fuit dictum marmor, et petia suprascripta per dictum Simonem et provisorem opere et Gulielmum predictum dicta die et habuit dictus Gulielmus petia numero centum decem et settem laborata longitudinis et latitudinis $\frac{2}{3}$ brachiorum marmoris nigri per lib: 300 p[*arvorum*] ad rationem librarum trium pro quolibet brachio ut supra et pro brachiis trecentis [*?*] quadratis et petia viginti otto laborata longitudinis brachiorum quinquaginta andante latitudinis vero $\frac{2}{3}$ brachiorum marmoris rubei pro libris ducentis ad rationem libr: quatuor ut supra pro quolibet brachio quadrato et sic in totum emit dicta marmora libris quingentis p[*arvorum,*] quas solvit et pro eo Julianus pieri de Ghalliano civis florentinus Gorio de risalitis Cam[*erario*] dicte opere.

9. Neuwahl Simones zum Capomaestro dell' Opera del Duomo.
(Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1498 al 1507, a c. 188.)

Die 14 Aprilis 1502. Spectabiles Viri Consules artis Lane — Attenta petitione facta per Simonem del pollaiuolo primum caputmagistrum dicte opere qualiter asseruit et dixit salarium eidem datum usque in hodiernum diem flor: 25 lar: a die eius electionis et qualiter eidem non videtur tale salarium revera lucrare et eidem esse et habere super conscientiam ex eo maxime quod in dicta opera non muratur ut solitum erat antiquitus et multis aliis de causis narratis per dictum Simonem dictis consulibus et operariis et sponte coram eisdem facta de non lucrando et qualiter non lucratur tale salarium et propterea diminuendum esset per dictos Consules et reducendum ad flor: 1 pro quolibet mense, quibus auditis prefati Consules vigore etc. audito etc.

prefati omni modo dictum Simonem elegerunt de novo in dictum et pro dicto caputmagistro dicte opere cum auctoritate et aliis consuetis et cum salario solummodo quolibet anno flor: duodecim lar: de auro in aurum Cum hac conditione quod dictus Simon possit et eidem liceat quotiescumque eidem expediens erit et voluerit et pro eius necessitatibus se absentare a dicta opera et ire et stare ad eius libitum, et voluntatem dummodo talis mora stantia et ritardatio et discessio vel seu absentatio non transeat tres dies continuos a die discessus ab urbe florentina, et intra decem miliaria solummodo absque aliqua alia licentia vel venia obtenta a dictis operariis vel aliis et absque eius preiuditio etc. Ultra vero decem miliaria non possit se absentare a dicta civitate nisi obtenta primum veniam [*sic*] vel licentiam [*sic*] ab operariis pro tempore eo modo et forma et prout est consuetum usque in hodiernum diem et prout in eius electione facta vel factum extitit. Et dictum salarium et licentia et alia suprascripta incipere voluerunt Kdis [*kalendis*] mensis maij prox: fut: presentis anni 1502 etc. Mandantes etc.

10. Vertrag über Ausführung eines Altars für Castelfranco.
(Arch. di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Stefano Bambelli, Protocollo dal 1503 al 1506 a c. 143.)

1504 [*st. com. 1505*] die 13 februarii. Actum in opera S. Marie Floris de Florentia presentibus Ser Zacharia olim Dominici Stefanj not.º et franc.º michaelis franc.ⁱ custode dicte opere et Simone olim filippi ughi fabri testibus.

Honestus religiosus dominus Bernardus olim Laurentii de Castro Francho Vallis Arni inferioris, prepositus in dicto castro, pro se et heredes et successores eius et nomine Societatis Virginis Marie delle Donne dicti Castri et pro dicta societate de ratho promisit et quod ratificabunt homines et mulieres ipsius alloiò e concedette al prudente homo Simone di Tomaso del Pollaiuolo presente etc. ad fare e perfectamente fare e finire tucte le pietre di macinghio solamente, per fare una cappella, secondo e appresso uno modello di legname che è appresso detto Simone, chon le infrascripte misure, cioè: Alta di braccia nove e mezo dal piano delli schaglioni in su. Largho braccia sei e uno quinto chon uno vano in mezzo dove debbe stare una imagine d' una annuntiata la quale Annunziata è in decta chiesa. Largo detto vano di braccia tre e dua terzi e alto braccia quattro e uno terzo. Chon dua cholonne tonde e pulite chon base e capitelli intagliati grosse da piè tre quinti alte braccia cinque e uno terzo chon architrave, fregi, et chornicie chon uno archo sopra chon rose intagliate nell' archo. Et chon pilastri a rinchontro delle cholonne et chon uno intavolato intorno al quadro, et chon dua dadj sotto le cholonne tonde e quali dadi si posano in su tre schaglioni chontando la predella e chon uno altare di pietra di macinghio largo braccia dua in circa e lungo braccia quattro in circha chon quattro balaustri sotto: Intagliati nella chornicie chon vuova [*uova*] et dentello et nell' architrave chosa conveniente, ad fare e perfectamente finire nel modo e forma detto di sopra per tuto di ventiquatro del mese di giugnio proximo che debbe venire nel 1505. Le quali pietre sconcie e non lavorate abbozzate s'abbia detto M. Bernardo mandare per esse a firenze e chondurle a tutte sue spese di vetture et altro necessario nel chondurle a decto luogo di Castello Francho. Et chondotte dette pietre al luogho di Castello Francho o tutte o parte quando bisogno fussi habbia a mandare uno o due gharzoni detto Simone e quello bisognassi per lavorare dette pietre et in mentre si lavorano per detti gharzoni dette pietre, habia detto M. Bernardo a tenere uno maestro di murare almeno, che faccia detta cappella e ponga e muri dette pietre e tenuto fare altre spese di mattoni chalcina maesterj e altro necessario. Et in mentre stanno quivi detti gharzoni a lavorare dette pietre sia tenuto

detto M. Bernardo dare loro fior: otto larghi d'oro in oro et ad finiendum et perfecte faciendum dictas petras et concios predictos per dictum Simonem per totum diem vigesimum quartum mensis Junii proxime futuri 1505 — pro pretio in totum floren: quadraginta quinque auri.

11. Beschluß betreffs Ausführung der Abschlußgalerie an einer der acht Tamburseiten der Domkuppel.

(Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1507 al 1515 a o. 14t)

Die 8 mensis Novembris 1507.

Spectabiles viri operarii predicti visis quinque modellis vel modulis factis de faciendo spiculum vel unum octangulum Cupole, et considerato in dictis modellis solum unum inter alios de dictis quinque denuo factis, et dictum modellum factum per Simonem del Pollaiuolo Julianum de Sancto Gallo et Bartolomeum Angeli esse melius et rectius aliis factis, et unum aliud modellum antiquum factum et datum per Antonium Manettum, deliberaverunt per tres fabas nigras per Simonem del Pollaiuolo caputmagistrum dicte opere et Julianum de Sancto Gallo Antonium de Sancto Gallo et Baccium Angeli ex dictis duobus modellis simul in concordia eligant inter se modum et formam et quomodo debeat stare et fieri dictum spiculum, et dictis duobus modellis adherere quantum possibile sit, et ad hoc sint simul omnes in concordia et in tali modo eligendo et se quantum potest assimilando dictis duobus modellis factum et facta [*sic*] usque in hodiernam diem non debeant devastari modo aliquo sed facta manutenere et conservare ad hoc ne dicte expense facte non sint inanes et inaniter facte sed conserventur eo modo et forma et statu prout . . . . [*zwei unlesbare Worte*] et reperiuntur. Et talis modus eligendus serviat incipiendo a fregio facto et ab inde super ex parte exteriori dicte Cupole.

12. Testament Simone Cronacas.

(Arch. di Stato, Atti notarili, Protocollo di Ser Filippo Cioni, segn.o C, 555 a c. 23.t)

In dei nomine amen anno dnj nrj yhu xpi abeius salutifera incarnatione Millesimo quingentesimo octauo indictione xj die uero xvj septembris actum in populo S. ambrosij de florentia et in domo habitationis infrascripti testatoris presentibus.

Domino Jacobo de mannellis Canonico ecclie cathedralis florentinensis

Johanne laurentij intagliator [*sic*] Corniuolarum de florentia [*Giovanni fiorentino*]

Laurentio andree Credj pictor de florentia

Priamo Johannis Bartolomej fornacjarjo

Bartholomeo angelj fabro lignarjo de florentia [*Baccio d'Agnolo*]

Ghabrjele leonardj barbitonsorj ppli s. laurentij de florentia

Petro paulj de albizis Cive florentino testibus ad infrascripta omnia et singula proprio ore infrascripti testatoris adhibitis et rogatis.

Cum nil sit morte certius et eius hora nil incertius hinc est quod prudens vir Simon masij Architector ac Sculptor excellentissimus de florentia sanus Dei gracia uisu sensu auditu et intellectu licet corpore languens, nolens intestatus decedere sed de bonis suis disponere per hoc presens testamentum nuncupativum qui dicitur sine scriptos [*sic*] in hunc qui seguitur modum et formam testarj procurauit.

In primis quod animam suam omnipotenti deo eiusque gloriose ac semper Virgini [*matrj*] marie humiliter reconmandauit Corporis uero suj sepulchrum elegit in

ecclesia s̄. ambrosij deflorentia in tumulo suorum predecessorum cum illa qualitate [*?*] funeris que uidebitur infrascriptis heredibus et executoribus suis infrascriptis.

Item iure legati reliquit opere s. m.e floris de florentia et noue sacrjstie et construendorum murorum civitatis florentie in totum libras 3 ſs. 4 secundum ord[*inamenta*] comunis Florentie.

Item iure legatj reliquit et legavit dn̄e Tite eius uxori dilecte filie Jacobi rossellj de florentia dotes suas fl. 230 de sugg[*ello*]atio [*ein Wort unlesbar*] manu notarij confessatas: et sic et tantam summam ad cautelam ipse Simon secundum documentum confessus fuit habuisse inter denarios contautes et denumeratos inter eos comunj concordia et estimazione [*?*].

Item stante ipsa vidua et seruante honestam vitam et cum infrascriptis filiabus dicti testatoris habitente [*sic*] . . . . [*zwei Worte unlesbar*] deductis suis dotibus, ipsam in residuo bonorum suorum omnium reliquit dominam . . . . . . [*ein Wort unlesbar*] usufructum suorum bonorum omnium toto tempore eius vite naturalis et non ultra.

In omnibus autem suis bonis suas heredes universales instituit Magdalenam . . . . [*leerer Raum, in dem der Name der zweiten Tochter Bartolommea zu ergänzen ist, s. Vasari IV, 455*] eiusdem testatoris et dicte domine Tite comunes filias legittimas et naturales et quamlibet ipsarum equis partibus et eas invicem substituit casu quo premoriantur antequam viro et seu viris tradantur.

Executores autem suos fecit Nobiles viros laurentium et filippum fratres et filios olim filippi de strozis Cives florentinos et quemlibet ipsorum infrascriptorum cum auctoritate plenissima exequendi et faciendi omnia et singula necessaria circa dictum testamentum et filias suas presentes quas eisdem . . . . [*ein Wort unlesbar*] yhu xpo recommendavit. Et hanc asseruit quam valere voluit etc. Cassum etc. Rogans etc.

NANNI DI MINIATO, DETTO FORA

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Die einzigen Nachrichten, die wir bisher über diesen vergessenen Scarpellino des florentinischen Quattrocento besaßen, verdanken wir (außer einer ganz flüchtigen Erwähnung bei Gaye I, 118 nota 1) G. Milanesi. Er hat sie in seinem Kommentar zu Vasaris Leben des berühmten Miniaturmalers Gherardo, eines Sohnes unseres Helden, kurz zusammengestellt (Vasari-Sansoni III, 248) — auf Grund der im Anhang dieses Aufsatzes zuerst abgedruckten Urkunden, die er kannte, jedoch am angeführten Orte nicht näher angab. Leider bieten uns die letzteren über das Leben Nannis nicht eben allzureiche, über seine künstlerische Tätigkeit aber nur ganz vereinzelte Aufschlüsse. Und auch betreffs der meisten Angaben dieser letzteren Art sind wir, was ihre Deutung anlangt, mehr auf hypothetische Annahmen als auf sichere, klare Daten angewiesen.

Die früheste urkundliche Nachricht über unsern Meister entnehmen wir seinem ersten Steuereinbekenntnis vom 12. Juli 1427 (s. weiter unten IIa). Danach befand er sich dazumal in Florenz. Aus zwei Briefen, die er ein Jahr darauf und Ende 1430 aus Neapel an Matteo Strozzi nach Florenz richtet, sowie aus der Angabe seiner Steuerfassion von 1430, wonach ihm Michelozzo seit drei Jahren für geleistete Arbeit ungefähr 8 Gulden schuldet, läßt sich mit aller Wahrscheinlichkeit entnehmen, daß er als Gehilfe Donatellos und Michelozzos zu Pisa von Mitte 1426 bis dahin 1428 an der Ausführung der Grabmäler des Kardinals Brancacci für Neapel und des Bart. Aragazzi für Montepulciano beteiligt gewesen sei.[1]) In jenen Briefen (weiter unten abgedruckt unter Ia und b) empfiehlt er nämlich zwei römische Sarkophage dem genannten Gönner zum Ankauf für seine Sammlung, die sich in S. Frediano zu Lucca und in einer Kirche am Fuße des Monte S. Giuliano zwischen Pisa und Lucca befinden. Er führt Donatellos günstiges Urteil über sie an, und äußert sich dabei in einer Weise, daß man annehmen darf, er kenne sie aus eigener Anschauung.

Aus den vorstehenden Tatsachen und dem durch die in Rede stehenden Briefe für die Jahre 1428—1430, und durch die Steuerfassion von 1433 (s. unter IIc) bis Mitte dieses Jahres bezeugten Aufenthalte Nannis in Neapel zieht nun Milanesi a. a. O. die Folgerung, er sei mit Michelozzo dahin gekommen, um ihm bei der Aufstellung des Grabmals Brancacci in der Kirche S. Angelo a Nilo behilflich zu sein. Die Schuldforderung an Michelozzo, die Nanni im Briefe und in seiner Portata vom Jahre 1430 anführt, mag Milanesi in seiner Annahme bestärkt haben. Allein dieselbe stammt

[1]) Vgl. hierzu unsere »Chronologischen Prospekte« zu Pagno di Lapo im Beiheft zum Jahrbuch 1903, S. 137 und zu Michelozzo ebendort 1904, S. 35.

von der Arbeit in Pisa her, da sie — wie die Fassion von 1430 angibt — schon drei Jahre alt ist. Es ist also die im übrigen plausible Hypothese des genannten Forschers durch ein ausdrückliches dokumentarisches Zeugnis nicht zu belegen.

Über die Arbeiten, mit denen Nanni 1430 in Neapel beschäftigt war, gibt sein zweiter Brief einige — allerdings sehr vage — Andeutungen. Sie (also waren mehrere daran beteiligt) seien mit ihrer Arbeit weit voran — heißt es darin — und werden damit Ehre aufheben; er sende dem Adressaten die Abschrift vom Epitaph des Königs und werde ihm mit seinem nächsten Briefe die griechische Inschrift des schönen Baues mitteilen, mit dessen Demolierung sie eben beschäftigt seien. In letzterem nun haben wir den antiken Tempel der Dioskuren zu erkennen, dessen Stelle heute die Theatinerkirche S. Paolo einnimmt (errichtet in ihrer jetzigen Gestalt 1591—1603). Schon Summonte in seinem bekannten Brief an M. A. Michiel vom Jahre 1524 beklagt daß der Tempel »dalla parte di dentro è tutto rovinato«; durch Nannis Brief erfahren wir nun, daß seine Mauern schon ein Jahrhundert vorher niedergelegt worden waren. Es blieb dazumal nur der Säulenportikus mit der griechischen Weiheinschrift im Fries des Giebels stehen, die beide auch von Summonte erwähnt werden (»è tutto intiero ancora il pronao e frontespizio .... di certe colonne grandi e ben striate con quel bello fastigio e con la greca inscriptione«). Ihr Bild hat uns eine Zeichnung im Skizzenbuch Francescos de Hollanda im Eskorial vom Jahre 1540 aufbewahrt[1]). Im Erdbeben des Jahres 1688 stürzten vier der Säulen des Portikus samt dem Giebel zu Boden, und es blieben nur die beiden heute noch vor der Fassade von S. Paolo stehenden aufrecht.

Was aber das von Nanni erwähnte »Epitaph des Königs« anlangt, so werden wir kaum fehlgehen, wenn wir es mit dem Grabmal des Königs Ladislaus in S. Giovanni a Carbonara identifizieren, das kurz vorher errichtet, vielleicht auch zur Zeit, als Nanni seinen Brief schrieb, noch in Vollendung begriffen war. Wenn wir uns sodann erinnern, daß es — wie auch dasjenige des Tommaso Sanseverino (gest. 1432) in der Kongregation der Heiligen Philippus und Jakobus (S. Monica) bei S. Giovanni a Carbonara, und vielleicht auch das des Giovanni Caracciolo (gest. 1432) in letztgenannter Kirche — einen Meister Andreas de Florentia zum Schöpfer hat[2]), daß aber in Anbetracht des kurzen Zeitraumes, in dem diese Arbeiten allesamt entstanden, offenbar viele Hilfskräfte daran tätig gewesen sein müssen, — so wird sich uns ohne weiteres die Vermutung aufdrängen, der in diesen Jahren zu Neapel weilende Nanni habe an einem oder dem andern der angeführten Bildwerke mitgearbeitet. Von einem Nachweis seines Anteils daran kann freilich bei dem Mangel irgend einer beglaubigten Arbeit seiner Hand nicht die Rede sein.

---

[1]) Sie ist neuerdings veröffentlicht von Dr. L. Correra, Il tempio dei Dioscuri a Napoli, in den Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, vol. XXIII, Napoli 1904.

[2]) Jak. Burckhardt, Der Cicerone, 9. Aufl., II, 409. Wer sich hinter diesem Namen verbirgt — ob Andrea di Lazzaro Cavalcanti, dessen Anwesenheit in Neapel wahrscheinlich schon von 1430 an bis über 1434 hinaus verbürgt ist (s. Repertorium für Kunstw. XXIV, 486), der also sehr wahrscheinlich an einem oder dem andern der in Frage stehenden Monumente mitgearbeitet haben wird, oder Andrea di Nofri, für dessen Aufenthalt daselbst bisher allerdings kein urkundliches Zeugnis beigebracht werden kann (Repertorium XI, 96), — ob etwa gar Andrea dall'Aquila, den wir ein Vierteljahrhundert später am Triumphbogen Alfonsos beschäftigt finden und der als Schüler Donatellos und Familiare Cosimos de' Medici einige Berechtigung hatte, sich in Neapel als Florentiner zu geben (s. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsammlungen 1899, S. 23ff.), oder endlich ein bisher unbekannt gebliebener Künstler dieses Namens, — das zu erörtern bleibe einer andern Gelegenheit aufgespart.

Mitte 1433 kehrt Nanni nach Florenz zurück und findet in der Dombauhütte Beschäftigung. Noch im gleichen Jahre arbeitet er an dem architektonischen Gerüst der Cantoria Lucas della Robbia, und im Jahre 1437 wird er Donatello als Gehilfe für die von jenem herzustellenden Türen der Domsakristeien beigegeben (der Meister nahm diese Arbeit bekanntlich nie in Angriff). 1442 begegnet uns Nanni in Venedig, wohin er wahrscheinlich erst in diesem Jahre gekommen war; über die Arbeiten, die er dort ausgeführt, erhalten wir aber aus den uns zu Gebote stehenden Urkunden keinerlei Aufschluß. Im Jahre 1446 ist er neuerdings in der Dombauhütte als Scarpellino tätig; damals waren daselbst die Arbeiten zur Ausführung der Kuppellaterne im Gange. 1451 finden wir ihn in Rom, ohne Beschäftigung — wie er in seinem Steuereinbekenntnis von diesem Jahre klagt. In den nächsten Jahren kehrt er wieder heim (wir wissen nicht, ob zu kürzerem oder längerem Aufenthalt), um dann 1455 oder 1456 nochmals sein Glück in Neapel zu versuchen — mit wenig Erfolg wie es scheint, denn schon 1457 oder 1458 ist er neuerdings in Florenz. Welche Arbeiten die letzten zwanzig Jahre seines Lebens ausgefüllt haben, entzieht sich völlig unserer Kenntnis, daß er aber zum mindesten bis 1472 in seinem Beruf tätig war, ist daraus zu schließen, weil er bis zu diesem Jahre Beiträge an die Kasse seiner Zunft leistet (s. weiter unten Urkunde V). Er stirbt 1479 im hohen Alter von über 80 Jahren und findet seine letzte Ruhestätte in der Kirche S. Marco, und zwar in dem Erbbegräbnis, das Filippo Brunelleschi von seinen Vorfahren überkommen und Nanni noch im Jahre 1470 von dessen Erben erworben hatte.

CHRONOLOGISCHER PROSPEKT ZUM LEBEN NANNIS DI MINIATO.

1398. Nanni wird seinem Vater Miniato und seiner Mutter Talana geboren [1]). Der erstere ist 1428 nicht mehr, die Mutter dagegen noch 1446 über 70 Jahre alt am Leben (s. weiter unten die Portate von 1427 und 1446 unter IIa und e).

1426—1428. Wahrscheinlich arbeitet er (neben Pagno di Lapo) als Gehilfe Donatellos und Michelozzos an dem Grabmal Brancacci, das die letzteren in diesem Zeitraum zu Pisa ausführten.

1427, 12. Juli. Nanni macht vor der Katasterbehörde sein erstes Steuereinbekenntnis (s. weiter unten IIa).

1428, 28. September. Er schreibt aus Neapel einen Brief an Matteo Strozzi, worin er ihn unter anderem auf zwei antike Sarkophage — der eine in S. Frediano zu Lucca, der andere in der Kirche von Vicopelago zwischen Lucca und Pisa befindlich — aufmerksam macht, die nach Donatellos Urteil künstlerisch wertvoll seien; er empfiehlt sie Matteo für seine Antikensammlung zum Ankauf (s. unter Ia).

1429. Er kauft um 130 Gulden ein Haus an der Ecke von Via larga und Piazza S. Marco, das er bis an sein Lebensende bewohnt (s. die Portata von 1457 und 1469 unter IIg und h).

1430, 10. Dezember. Er schreibt einen zweiten Brief aus Neapel an Matteo Strozzi, in dem er nochmals auf die beiden Sarkophage zu sprechen kommt, indem er ihren Erwerb für ebenso wünschbar als leicht empfiehlt (Ib).

1433, 8. Juni. Er kehrt aus Neapel nach Florenz zurück (IIc).

1433, 23. Dezember. Er wird von der Opera del Duomo für 10 Ellen der Gesimskrönung, die er für die Cantoria Lucas della Robbia gearbeitet hat, mit 40 Lire

[1]) Die Angaben Nannis in dreien seiner Portate ergeben dieses Geburtsjahr, aus zwei weiteren ist als solches 1399, aus einer dritten 1400 zu entnehmen.

bezahlt (III). Sehr wahrscheinlich ist er in den nächsten Jahren, bis zu seinem Fortgang nach Venedig 1442, an den Arbeiten für die Domkuppel beschäftigt; 1437 ist er ausdrücklich als »scarpellator opere« bezeugt (s. Urkunde Nr. IV).[1])

1434. Er heiratet Lena, die Tochter des Intarsiators Manno di Benincasa (s. die Portata von 1457 unter II g und Urkunde Nr. VI).

1434 oder 1435. Es wird ihm eine Tochter, Alessandra, geboren (s. Portata von 1442 unter II d).

1436 oder 1437. Seine zweite Tochter, Cassandra, kommt zur Welt (s. II d).

1437, 26. April. Nanni, dazumal als »scarpellator« in der Dombauhütte beschäftigt, erhält von den Operai del Duomo die Erlaubnis, bei Donatello als Gehilfe für die ihm im Februar dieses Jahres in Auftrag gegebenen Türen der Domsakristeien einzutreten (Urkunde Nr. IV. Bekanntlich hat Donatello die Arbeit nie in Angriff genommen).

1437. Er läßt sich aus dem Gonfalone Lion rosso des Viertels S. Maria Novella in denjenigen von Drago verde des Viertels S. Giovanni versetzen (s. Portata von 1469 unter II h).

1438 oder 1439. Es wird ihm ein Sohn, Miniato, geboren (Portata von 1442 und 1446 unter II d und e).

1439 oder 1440 stirbt seine Frau Lena.

1441. Nanni heiratet die 1421 geborene Domenica, Tochter des Schuhmachers Bartolomeo di Bartolo (Portata von 1442 und 1469 unter II d und h).

1441, 24. August. Er erwirbt ein Weingut in Quarachi bei Florenz (zwischen Peretola und Brozzi) von den Erben Piero di Filippo Strozzis (Portata von 1451 unter II f).

1442 befindet sich Nanni in Venedig (Portata von 1442 unter II d), wohin er wohl erst in diesem Jahre gegangen sein mag, da er ja das Jahr vorher zum zweitenmal geheiratet hatte.

1442. Es wird ihm ein Sohn, Bartolomeo, geboren (Portata von 1446 unter II e).

1444 oder 1445 wird ihm ein zweiter Sohn aus zweiter Ehe geboren, der in der Folge so berühmt gewordene Miniaturmaler Gherardo (Portata von 1446 unter II e).

1446. Nanni ist wieder an der Opera del Duomo beschäftigt (Portata von 1446 unter II e).

1447 oder 1448. Er geht nach Rom.

1448. Es wird ihm ein dritter Sohn, Monte, geboren (Portata von 1451 unter II f).

1451. Nanni befindet sich noch immer »ohne Beschäftigung« in Rom (Portata von 1451 unter II f).

1451—1457. In diesen Jahren erwirbt Nanni ein Landgut in Campi (bei Sesto Fiorentino) um 38 Gulden (Portata von 1457, II g).

1455 oder 1456 geht er neuerdings nach Neapel, nachdem er inzwischen auch zu Hause gewesen war (a. a. O.).

1457 kehrt er aus Rom nach Florenz heim (a. a. O.).

1463, 11. Juni. Er verkauft sein Podere in Campi um $51^1/_2$ Gulden an den Schuhmacher Lorenzo di Bernaba (Portata von 1469 unter II h und Urkunde Nr. VI).

1465 oder 1466. Sein Sohn Miniato tritt in den Benediktinerorden ein (Urkunde Nr. VI).

1465—1472. Aus diesen Jahren sind Zahlungen Nannis an die Kasse seiner Zunft nachweisbar (Urkunde Nr. V).

[1]) In den Urkunden, die Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, über den Kuppelbau veröffentlicht hat, kommt Nannis Name allerdings nirgends vor.

1470, 18. Juli. Nanni erwirbt von Antonio, dem Bruder und Erben des 1462 verstorbenen Andrea di Lazzaro Cavalcanti, des Adoptivsohnes Filippo Brunelleschis [1]) das Erbbegräbnis des letzteren, das dem Andrea als Universalerben nach dem Meister zugefallen war (Urkunde Nr. VII).

1470, November. Der Frau Nannis fällt aus der Hinterlassenschaft ihrer Mutter zu einem Drittel der Besitz eines Hauses in Via larga zu (Portata von 1469 unter IIh).

1479. Nanni stirbt hochbetagt.[2])

URKUNDENBELEGE ZU VORSTEHENDEM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

I. Zwei Briefe Nannis di Miniato an Matteo Strozzi[3]).

(Archivio di Stato, Codice del sec. XV.° e XVI.°, contenente: Lettere artistiche di diversi, Inserto I.° Lett. 2)[4])

a) Adì 28 di Settembre 1428

Ricevetti vostra la quale vidi volontieri avvisandomi del fanciulo maschio avete auto[5]), sommene ralegrato molto; sempre sia laldato [*sic*, statt *laudato*] idio et che lachoncieda vita lungho tenppo.

Sanza che voi mavvisasi [*sic*] io sono solecito quanto si può in trovare allchuna chosa anticha, potete ve istare a buona isperanza sé truovo njente voi larete.

Avvisovj cheglié 2 sippolture pichole tra Pisa e Lucha, che luna è assafrediano preso a Lucha, evi drentro la storia di Bacho, lalltra è ve preso allmonte assangiuliano a una chiesa si chiama Vichopelagho[6]), perudita di Donato sono chose vantagiate,

[1]) Vgl. Fabriczy, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 401.

[2]) Nach Milanesi (Vasari III, 248). Wir haben die Angabe im Libro de' Morti nicht aufzufinden vermocht.

[3]) Matteo (1397—1436) war der Vater von Filippo, Lorenzo und Matteo Strozzi, der Begründer des bekannten großen Bankhauses. Ausführlichere Nachrichten als die kurze Biographie Vespasianos da Bisticci, und verläßlichere als die Vita seines Enkels Lorenzo (Le vite degli uomini illustri di casa Strozzi, commentario di Lorenzo di Filippo Strozzi, pubblicato a cura di P. Stromboli, Firenze 1892) gibt über ihn Cesare Guasti, Lettere di una gentildonna fiorentina, Firenze 1877, p. IX ff. und XV ff. (es sind die Briefe der Witwe Matteos, die sie an ihre aus Florenz verbannten Söhne, zumeist an Filippo richtete). Obwohl der Wollzunft angehörend und an dem Geschäfte seines Oheims Leonardo beteiligt (Guasti, a. a. O. p. XXV), war er als Schüler Gianozzo Manettis literarisch gebildet, sammelte lateinische Kodizes und — wie wir aus den hier mitgeteilten Briefen erfahren — antike Kunstwerke. Nach der Rückkehr Cosimos de' Medici aus der Verbannung im Jahre 1434 wurde er mit den übrigen Gliedern seiner Familie exiliert und starb anfangs 1436 in Pesaro. — Die erste Kunde von unsern Briefen gab H. Semper (Donatello, Wien 1875, S. 311), dem sie durch G. Milanesi mitgeteilt worden waren. Die von ihm daraus abgedruckten Bruchstücke bedürfen mancher Berichtigungen.

[4]) Es ist dies der erste jener 22 Kodizes, die 1880 aus dem Archiv der Uffizien in das Staatsarchiv übertragen wurden.

[5]) Der Neugeborene ist Filippo (geb. 4. Juli 1428), der nachherige reiche Bankier und Erbauer des Palastes in Via Tornabuoni.

[6]) Den ersten der beiden hier erwähnten Sarkophage glaubt Semper (s. Anm. 3) in einem Stücke nachweisen zu können, das sich jetzt im Gange befindet, der vom erzbischöflichen Palaste in den Dom von Lucca führt: es zeigt in der Tat auf der Vorderseite den Triumph des Bacchus (vgl. E. Ridolfi, L'Arte in Lucca, Lucca 1882, p. 171) und kann recht wohl im Laufe der Jahre aus der Kirche S. Frediano an seinen heutigen Ort gelangt sein. Ob sich der zweite Sarkophag noch in der Kirche von Vico Pelago (südwestlich von Lucca am Fuße des Monte Sangiuliano gelegen) befindet, vermögen wir nicht zu sagen.

sarebono amendue pichola charata e si tene [*tiene*] che Lucha ara [*avrà*] fatiche assai [1]) siche se è queloche labrighata chrede ordinate chon Bartolomeo di ppagnjo davele [*d' averle*] che altri si potrebe levare in prima di voi.

Io lasciai a Bartolomeo di pagnio una copa [2]) che la desi a Agniolo Charadore disi che la desi a mja madre, maravigliomi che Agnjolo non gliea data, prieghovj che gliene diciate qualche chosa.

Se voj vendesi [*sic*] ghrano are [*avrei*] charo che voj ne desi [*sic*] a mja madre un mezzo mogi [*moggio*], avjsatemj quelo cheavette avere rimeterogli chostà e volentierj, faretemj assaj appiaciere se glie le date. [3]) Xto [*Cristo*] vi guardj fo la bene [?]

Nanni di Miniato a
Maso de Bardi in Napolj [4])

[*Adresse außen:*]
Matteo disom̄e [*di Simone*] deli strozj in firenze

b) Adì 10 di Dicembre 1430

Charissimo mjo, chome per alltra vo [*vi ho*] avisato Lionardo [5]) maischrito chio mandi idenarj di quelo pano che avestj [*sic*], io mi maraviglio che Michelozzo nona [*non ha*] dato promesa chefecie, affato [*ha fatto*] male imio [*il mio*] servigio . . . . . [*leerer Raum*] fateglippaghi lo farà inperò ne lo avisato, anchora vi priegho che paghiate per me quelo che Ilpanno [*il panno*] valeva per più che fj dieci efate pore amjo chonto e quello chio resto adare mavisate isbatendo que [*sic*] de Michelozo e quello mjvolete dare inghiegnoromj [*m' ingegnerò*] fare [*d. h. saldare*] mjo debito sio [*se io*] non avesi chonperato la chasa [6]) gliarei paghatj, noj siamo inanzj asaj del nostro lavoro e aremo onore, e questo iscritto che drento qui è ne ilpetaffio [*l' epitaffio*] dere [*del rè*], mandovelo perche di ciò vidiletate, per questalltra vimanderò . . . . . [*leerer Raum*] elpetaffio deldifficio che disfacciamo che sono letere greche ede una bela chosa, [7]) prieghovj che siate mjo perchuratore adanarj di Mjchelozo. Xr̄o vighuardj.

---

[1]) Anspielung auf den in Vorbereitung begriffenen Krieg gegen Lucca.

[2]) Wahrscheinlich handelt es sich nicht um einen Becher (coppa), sondern um einen Frauenmantel (cioppa), den Nanni in Pisa gekauft haben mochte und bei seiner Abreise nach Neapel seinem Kommissionär Bartolomeo di Pagno übergab, damit er ihn durch den Frachtenführer (caradore) Agnolo an seine Mutter gelangen lasse.

[3]) Daraus, daß Nanni die Überlassung eines halben Metzens Roggen an seine Mutter erbittet, läßt sich schließen, daß zu jener Zeit sein Vater nicht mehr am Leben war.

[4]) Die Unterschrift bedeutet: Nanni di Miniato per Adresse des (Florentiner Bankiers) Maso de Bardi in Neapel.

[5]) Lionardo Strozzi, der Inhaber des Wollgeschäfts, an dem auch Matteo beteiligt war, (s. S. 74 Anm. 3). Er hatte Nanni an die Bezahlung seiner Schuld für ihm geliefertes Tuch (noch vor 1427, denn in seiner Portata von diesem Jahre erscheint Lionardo schon als sein Gläubiger mit 14 Gulden) gemahnt, und dieser ersucht nun Matteo, er möge von Michelozzo, den Nanni schon wiederholt darum angegangen, die zehn Gulden, die er ihm schulde, eintreiben, und was darüber hinaus noch an Lionardo zu zahlen sei, für ihn begleichen; er werde den vorgestreckten Betrag sobald als möglich zurückzahlen.

[6]) Bezieht sich auf den 1429 erfolgten Ankauf des Hauses in Via larga (vgl. die Portate von 1457 und 1469 unter II g und h).

[7]) Siehe hierüber das oben S. 71 Ausgeführte.

Qua si dicie che glie il champo a Lucha e che sono aute chastela, sio [*se io*] fusi chostà andre [*anderei*] io tra Pisa e Lucha a tore 2 sipolture antiche che vi sono ispiritegli alluna, allaltra è la storia di Bacho. Donato la lodate per chose buone sarebe agievole averle.[1])

Nanni di Miniato
in Napolj

[*Adresse außen:*]
Matteo disimone deglj stozi infirenze

II. Steuereinbekenntnisse Nannis di Miniato.

a) Portata al catasto dell' anno 1427.

(Archivio di Stato, Quartiere S. Maria Novella, Gonfalone Lion rosso, filza 44 [*verde*] a carte 373r.)

Adj 12 di luglio 1427

Chattasto di nannj dj mjnjato ischarppelatore

Debbo avere damatteo disimone degli strozzi fj cinquanta iquali glio [*gli ho*] datj a sua dischrezione[2]) . . . . fj 50

E debbo avere Ll [*lire*] quatrociento p[*iccioli*] da franciescho di mjchele gerinj equalj glio datj a sua discrezione . . . . Ll 400

Gravezza che o [*ho*] insula detta sustanza [*Betrag nicht ausgesetzt*]

Nanni djminiato soio[3])

Sto in una chasa di S[*er*] Bartolomeo orlandinj posta nela via largha done [*ne do*] lano fj 4 dipigione

Chreditorj deono avere da me

Lionardo e pinaccio deglj stozj e chonpagnj[4]) . . . . fj 14 ſs 12
Bancho di sandro choltriajo . . . . fj 1¼
Manno gi benjnchasa legnjaiuolo[5]) . . . . fj 3½
Benedetto di marcho daterarosa . . . . fj 3
Piero di fransiescho die fer gino . . . . fj 1
Bartolomeo da laviole . . . . fj 2
Nerj fieravantj[6]) . . . . fj 1¾
Bernardo linaiuolo . . . . fj 1

Non sono aprestanziato.[7])

---

[1]) Nanni kommt nochmals auf die in seinem ersten Briefe zum Ankauf empfohlenen beiden antiken Sarkophage zurück.

[2]) Es handelt sich bei diesem wie bei dem folgenden Posten um Anlehen, die Nanni den Betreffenden gewährt hatte.

[3]) Nanni ist also 1427 noch unverheiratet.

[4]) Siehe das S. 75 Anm. 5 Ausgeführte. Pinaccio (Peggiorativo von Jacobo) war ein Sohn Leonhardos, später Chef des Bankhauses in Brügge.

[5]) Es ist dies der hervorragende Holzbildhauer und Intarsiator (1373—1455), Sohn jenes Benincasa Lotti, der 1372 das Bronzegitter für das Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele fertigte (Vasari I, 583 n. 2 und Passerini, La Loggia di Orsanmichele, Firenze 1865, p. 14). Nachrichten über ihn gibt Milanesi, Nuovi Documenti per la storia dell' arte toscana, Firenze 1902, No. 89 nota 1. Wie die weiter unten mitgeteilte Urkunde VI bezeugt, war Nanni in erster Ehe mit Mannos Tochter Lena verheiratet.

[6]) Es kann hier nicht der Architekt dieses Namens gemeint sein, denn er war schon Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in voller Tätigkeit.

[7]) Will sagen, daß Nanni zu der Staatsanleihe (prestanzone) dieses Jahres keinen Beitrag zu leisten hat (vgl. Canestrini, La Scienza e l'Arte di Stato, Firenze 1862, p. 106 und 145).

b) Portata al catasto dell' anno 1430

(Arch. di Stato, Portate al Catasto, Quart. S. Giovanni, Gonfalone Lion d' oro filza 379 [*verde*] a carte 415.)

† quartiere di santa M.ª n.ª Gonf. Lion rosso

Jnnanzj da voj ſignorj uficialj del chatasto della citta di firenze si raporta sustanze et incharichj dj Nannj di miniato scharpellatore a [*ha*] dj catasto ſs. 3 āō [*l' anno, ?*], abita a Napolj

Una chasetta posta nel popolo di sanmarcho di firenze in chapo alla via largha aprimo via sechondo la piaza di samarcho 1/3 e 1/4 tomaso muratore, tiella [*tiene la*] apigione domenicho di . . . . [*leer gelassen*] lanino e paghane fj VIIIJ lanno [1])

fj 200 dimonte chomune dichono in me

fj 10 o circha di paghe sostenute [2])

O afare ragione di giornate lavorate chomichelozo di bartolomeo di gia fa annj 3 delle quali giornate estimo a restare avere fj otto o circha e se piu fosono [*fossero*] quando glientraro sono chontento dachatastarglj [3])

D' incharichi chome apresso drieto

Sono debitore del chomune di firenze dituttj ichatasti posti insulla prima distribuzione che sono ſs. XIJ o circha [4])

Debbo dare ad Albizzo Rucellaj fj sej iqualj mipresto anapolj gia fa circha di mesi une et mezo

Debbo dare a bernardo di Filippo degli strozzi fj VIIJ de qualj gliene fa fare una promessa alsopradetto michelozo piutempo fa e dagli [*sic*, statt *e develi*] anchora avere [5])

Tengho una chasa a pigione ĩnapolj chene pagho lanno fj sej

boche

Nanni di miniato detto dannj 32

Miniato di gherardo mio nipote dannj 6 [6])

A vostra informazione Sign. Uficialj Jo abito anapolj et quando fu eltenpo ragionevole di dare la schritta [*d. h. das Steuereinbekenntnis*] Jo la fecj e dettila a Giuliano di Salvestro chella rapresentâsse avoj et per mia disgrazia truovo che nolla data nonso ache fine luj dice nosene richorda e pero vi piacesse per amore di dio chio visia rachomandato che pel chativo tenporale mi chonviene andare stentando pella terra daltruj per potere vivere

diliberossj abbia ſs 3 per chonposizione [*Bemerkung des Steuerbeamten*]

---

[1]) Wie Nanni in den Portate von 1457 und 1469 angibt (s. weiter unten) hatte er das Haus im Jahre 1419 um 130 Gulden gekauft. Es lag an der Ecke von Via larga und Piazza S. Marco, der Kirche gegenüber.

[2]) Unbezahlte Zinsen von dem im Monte comune (Staatsschuldenkasse) angelegten Kapitale.

[3]) Siehe hierzu das S. 70 Ausgeführte.

[4]) Nanni schuldet seine Steuer für die Jahre 1427—1430, insgesamt 12 Soldi; er war also mit 3 Soldi jährlich besteuert, wie er dies auch in derPortata für 1433 ausdrücklich angibt.

[5]) Über Bernardo Strozzi wissen wir keinen Bescheid. Die Schuld von acht Gulden an ihn sollte Michelozzo aus dem Guthaben, das Nanni bei ihm hatte, tilgen.

[6]) Miniato war der Sohn Gherardos, des Bruders von Nanni. Letzterer hatte ihn nach dem zwischen 1427 und 1430 erfolgten Tode Gherardos zu sich genommen. Auch noch in der Portata von 1433 verzeichnet er ihn noch als Hausgenossen (vgl. den Stammbaum bei Vasari III, 245).

c) Portata al catasto dell' anno 1433

(Archivio di Stato, Portate al Catasto, Quart. S. Giovanni, Gonf. Lion d'ore, filza 461 [*verde*] a c. 270.)

Al nome didio adj XXXJ di magio 1433.

Sustanza dinanj diminiato ischarpelatore quar.e dj S. Maria Novella ghonfalone delione rosso achatastato nel vecchio in ſs. 3

Una chaso nelpopolo djsanmarcho difirenze luogho detto lavia largha dap.o [*da primo*] via sechondo ataviano dj tomaso $^1/_3$ la piaza disanmarcho

Apigionavola adomenicho lanino afj 9 lanno che sene isbatta per mantenella fj $^1/_2$ resta fj $8^1/_2$ olla [*ho la*] apigionata pello passato perche sono istato anapolj e quest anno nolla rifermaj perche vivoglio tornare dentro cholla famiglia tornaj da napolj adj VIIJ di giugno 1433 . . . . fj $8^1/_2$

Et piu mitruovo dimonte chomune fj 500 ischrittj. [1])

Et o avere di pagha [*Interessen*] disopradettj fj 500 fj ventitre . . . fj 23

Et paghe sostenute del 1423 al 1431 fj dieci [2]) . . . . fj 10

Et debbo avere da domenicho mio pigionale fj undici . . . . . . fj 11

Jncharichj

Al chomune divirenze chatasti vecchj et nuovj che montano fj 25 o circha

Boche

Nannj di miniato dannj . . . 33. [3])
Miniato suo nipote dannj . . 7

d) Portata al catasto dell' anno 1442

(Archivio di Stato, Portate al Catasto, S. Giovanni, Drago, filza 625 [*verde*] a c. 206)

Dinanzj avoj singnorj diecj uficialj dela conservazione e aumentazione della nuova graveza

Jo Nannj di miniato iscarpelatore faro ricordo qui apie die mie sustanzie e incharichi

1a ahasa dovio abito posta nelpopolo dj sanmarco confinj da p.a via e secondo la piaza dj sanmarco $^1/_3$ antoniano [*sic statt attaviano*] dj tomaso

1a vingnja posta nelpopolo djsanpiero a quarachi confinj p.o $^1/_2$ $^1/_3$ Mna Alesandra fu djmateo deglj istrozj rendemj lanno in mja parte barilj cinque

a ſs 26 [4]) . . . . fj 1 ſs 12 d 6

Teste: Jo nanj sopradetto deta dannj 44
M.a domenicha mia dona anj . . . . . 20 [5])
M.a talana [*Catalana?*] mia madre anj . . 70
La sandra mia figliuola anj 7
La Cassandra danj 5
Mjniato danj 3

[1]) In den Jahren 1430—1433 hatte sich der Besitz Nannis an Staatsschuldverschreibungen um 300 Gulden vermehrt, — eine Frucht seiner Arbeiten in Neapel.

[2]) Dieser Posten unbezahlter Zinsen kommt schon in der Portata von 1430 vor.

[3]) Nanni ist also noch immer ledig.

[4]) In der Portata von 1451 gibt Nanni den 24. August 1441 als Datum des Ankaufs an.

[5]) Domenica, die Tochter des Schuhmachers Bartolomeo di Bartolo (wie wir aus der Portata von 1469 erfahren) war Nannis zweite Frau. Er heiratete sie 1441, denn das erste Kind dieser Ehe Bartolomeo hat laut Angabe der Portata von 1446 in diesem Jahre ein Alter

Jo nanj o dj graveza ſs. 12 d. 8 sono a vinezia [1]) perche costa notroviano da guadangniare le spese per lamja famiglia

Agiuntta dj Giovanni overo nannj di miniato ischarpelatore

1ª chasa posta in su chanto della piaza di samarcho che dap.º e sec.º via 1/3 antoniano [*sic statt attaviano*] di tomaso. La quala chasa avevo portato per la scritta mia per mio abitare. O la apigionata la meta a lorenzo dantonio di Guglio per fj cinque lanno e laltra meta tencho per mio abitare [2]) . . . . fj 5

e) Portata al catasto dell' anno 1446

(Archivio di Stato, Portate al Catasto, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 680 [*verde*] a c. 769t.)

Quartiere Sangiovannj ghonfalone dragho

Nanni di Miniato di Gherardo ischarpelatore alopera

ebi nel primo chatasto ſs tre
ebi nela dicina nel 1444 ſs diecj
ebi nel dispiacente ſs sej den. otto [3])

Sustanze

Òne una chaseta posta in sulchanto di samarcho primo chonfino via largha sichondo piaza terzo e quarto attaviano di tomaso maestro e deta chasa o ne permio abitare cholamja famjglia

E piu one una vignja nel popolo di sanpiero a quarachi primo chonfino unfiume si chiama doghaia sichondo iachopo di bartolino ridolfi terzo e quarto andrea dantonio renditj [*sic*] ede di staiora otto ocircha rende barelj otto divino vermiglio perche male in ordine

Boche

Nannj diminiato deto dannj quarantoto
Mona talana mia madre dannj setanta
domenicha mia donna dannj venticinque
La Sandra mia figliuola puosi fj 14 almonte per la dota
peranj 15 ne [*sic*] 1437 ane anj 12

---

von vier Jahren. Die oben verzeichneten Kinder Alessandra, Cassandra und Miniato stammen aus seiner ersten Ehe mit Lena, der Tochter Manno Benincasas (s. weiter unten die Portata von 1457 und die Urkunde Nr. VI). Da die älteste Tochter, laut Angabe gegenwärtiger Fassion 1435 geboren wurde, so hat die Heirat wahrscheinlich 1434 stattgefunden. Miniato war 1439 geboren, und da Nanni 1441 zum zweitenmal heiratet, so starb seine erste Frau 1439 oder 1440.

[1]) Nanni konnte erst 1442 nach Venedig gegangen sein, denn das Jahr vorher geht er erst in Florenz seine zweite Ehe ein, und am 24. August 1441 kauft er noch daselbst ein Weingut (s. S. 80 in der Portata von 1451). Sein Aufenthalt in Venedig kann höchstens vier Jahre gedauert haben, da er in seiner Portata von 1446 angibt, er arbeite in der Dombauhütte als Steinhauer. Wo er in Venedig beschäftigt gewesen, darüber läßt sich nicht einmal eine Vermutung aufstellen. Von größeren Unternehmungen war dazumal (1438—1444) die Porta della Carta im Bau.

[2]) In der gegenwärtigen Portata führt Nanni den Besitz von 500 Gulden an Staatsschuldverschreibungen aus der Fassion von 1433 nicht mehr an. Seine Vermögensverhältnisse waren also in den letzten neun Jahren bedeutend zurückgegangen. Ihnen gegenüber steht nur der Ankauf des Weingutes in Quarachi vom Jahre 1441; da es aber nicht mehr als 1 Gulden 12 Soldi einträgt, kann sein Ankaufspreis sich nicht hoch belaufen haben.

[3]) Über die Bedeutung von decina und dispiacente vgl. Canestrini, La Scienza e l' Arte di Stato, Firenze 1862, p. 181 ff. und 296.

Chasandra mia figliuola puosi fj 14 almonte per la dota
sua perannj 15 ne [*sic*] 1438 per annj quindici ane annj dieci e mezo
Miniato mio figliuolo ane annj otto
Bartolomeo mio figliulo dannj quatro [1])
gherardo mio figliulo dannj uno e mezo
Sono adebitore almonte vechio prieghovj perdio visia rachomandato questa mia famiglia

f) Portata al catasto dell' anno 1451

(Archivio di Stato, Portate al Catasto, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 715 [*verde*] a c. 958).

Al nome di dio a[*men*]
Quart.e S. Giovanni gonfalone dracho
Nannj djmjniato ischarpelatore
Ebj nella djcina . . . . fs 6 d 8
fui sgravato [*Steuernachlaß*] fs 1 d 11
resta . . . . fs 4 d 9

1ª chasa permjo abitare posta nelpopolo dj samarcho in sul chanto delapiaza confinj da p.o 1/2 via 1/3 1/4 ataviano dj tomaso la detta chasa comperaj da lorenzo dj filippo muratore fune roghato Ser talduccio

1ª vingnja posta nelpopolo dj sampiero a quarachj dj staiora 8 trangho [*sic*] lanno barilj diecj in mja parte luno anno per la [*ein Wort unlesbar*] la detta vignja comperaj dapiero djfilipo deglj strozj adj 24 daghosto 1441 furoghato ser giovanj djdjno perj confinj p.o Jacopo dj bartolo ridolfj 1/2 fiume sichiama doghaio 1/3 lerede djfilipo deglj stozj 1/4 lerede de biacardj

o sej fancullj [*sic*]
la sandra dannj 16
chassandra dannj 14
mjniato dannj 10
bartolomeo danj 7
gherardo danj 5
Monte danj 3
Sono in roma sanza inviamento [*ohne Beschäftigung*] [2])

g) Portata al catasto dell' anno 1457

(Archivio di Stato, Portate al Catasto, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 826 [*verde*] a c. 459 [*602 vecchio*]).

Qr. di S.o G.i G.e del drago
Nannj di Miniato scharpellatore. Nel p.o chatasto fs. 3 ecc.
ho dj valsente fj — fs. 9 dan. 6
ho dj cinquina fj — fs. 6 dan. 8

[1]) Über die drei Söhne Nannis aus zweiter Ehe, Bartolomeo, Gherardo und Monte, die sämtlich als »Cartolai« die Miniaturmalerei übten, hat uns Milanesi in seinem Kommentar zu Vasaris Vita di Gherardo miniatore fiorentino (III, 237 ff. und 247 ff.) ausführlich unterrichtet.

[2]) Da Nanni sein jüngster Sohn Monte erst 1448 geboren ward, so ist anzunehmen, daß er frühestens 1447 nach Rom gegangen sei.

Io M.ª Mechera donna del sopradetto Nannj ho fatto questa portata perche detto Nannj mio marito nonera ede djla da Napolj ede circha adiciotto mesj chevando [*che vi andò*] ede dua mesi cheio non ebbj novelle E chosi vi posso probare Ma credo che inanzi voj saldiate le scritture et cisara tornato [1])

Sustanzie

Una chasa per mio abitare posta in detto ghonfalone insulchanto dellavia largha djrinpetto asanmarcho. da p.º via detta da dua la piazza djsanmarcho da 3. et 4. rede dattaviano djtommaso La quale comperaj da lorenzo dj filippo 1429 per pregio dj fj 130 charta per mano di Ser Talduccio di sandro talduccj

Staiora 9 djvigna posta nel popolo di sanpiero aquarachj da p.º ilfiume djdoghaia da dua Bartolomeo dj Jachopo Ridolfj $^1/_3$ e $^1/_4$ rede djpiero dj filippo degli strozj Comperata da giovannj dj ghantierj portinarj solevala lavorare bartolo dj giovannj dj Bartoluccio etora nonso ci [*sic*] sela lavora

Rende lanno in parte vino barilj 5 . . . . fj 35 fs 14 d 4

Staiora 22 tra terra e vigna posta nelpopolo della pieve djchanpj. da p.º via da dua rede dj ghuido ghuiduccj e $^1/_3$ Nicholo dj branchatio rucellaj e $^1/_4$ Morando dj salvestro Conperala dagiorgio dj michele dellamagna costo fj 38 roghato Ser Alesso dj Matteo pellj Lavora la vigna sandro dj nicholo e laterra lavora Ant.º djlorenzo dachanpj

Rende lanno inparte

vino . . . . b[ari]lj 4 . . . . fs 3. 4
grano . . . . . . frj 8 . . . . fs 6. 8
sagina . . . . . . frj 20 . . . . fs 2. 10 fj 42. 17. 3

Io ho finito piu d[*enari*] djmonte in piu volte et potrebbe efsere che vene arej edio M.ª Mechera sua donna nonne so nulla et nonso achisisono vendutj Ma inanzj voj saldiate lescritture et ci sara et se non tornafsj faro djtutto dessere avisato [2])

ho adare apiero dasandonino . . . . fj 3
ho adare apiu persone . . . . fj 5

Boche

Nannj detto deta dannj 58 . . . . fj 200
M.ª Mechera sua donna dannj 34. . . . . fj 200
Miniato mio figliuolo fu figliuolo dj M.ª lena mia donna la quale e morta, deta dannj 18 . . . . fj 200
Bartolomeo mio figliuolo dannj 13 . . . . fj 200
Gherardo mio figliuolo dannj 11 . . . . fj 200
Monte mio figliuolo dannj 9 . . . . fj 200

h) Portata al catasto dell' anno 1469

(Archivio di Stato, Portate al Catasto, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 926 [*verde*] a c. 199.)

Nannj diminiato ischarpellatore ebbj dicatasto nel 1427 fs IIJ ero nel quart.ᵉ di S.ª M.ª novella gonfalone lione rosso

[1]) Der obigen Erklärung seiner Frau zufolge befand sich Nanni seit 1455 oder 1456 in Neapel. Zwischen seinem römischen und Neapler Aufenthalte muß er indes auch wieder eine Zeitlang in Florenz geweilt haben, denn der Ankauf seines Podere in Campi, das er in der vorliegenden Fassion zuerst als sein Eigentum anführt, fällt in die Jahre zwischen 1451 und 1457. Laut Angabe der Portata von 1469 verkauft er es im Jahre 1463 wieder.

[2]) Hier vernehmen wir aus dem Munde der Gattin Nannis, daß er seine Staatsschuldverschreibungen hatte verkaufen müssen (s. oben S. 79, Anm. 2).

E nel 1437 mi permutaj nel draghoverde di S.º Giovannj
Ebj divalsente nel 1451 nel detto G.ᵉ n.º 460 . . . ſs VIIIJ
Ebj dicatasto nel 1457 nel detto G.ᵉ . . . . . . ſs IIJ
Ebj di ventjna nel 1468 nel detto G.ᵉ[1]) . . . . . ſs IIIJ dj 8

Sustanze

Una chasa per mio abitare posta nelp̄p̄lo di S.º marcho difirenze nella via largha aprimo via s.º lapiazza di santo marcho $^1/_3$ e q.º [*quarto*] dattaviano di tomaso. La detta chasa chonperaj nel 1429 da lorenzo di filippo vocato ranfio maestro dimurare eldetto lorenzo era del qu.ᵉ [*quartiere*] di S.º Giovannj G.ᵉ dragho funne rogato ser talduccio dissandro talduccj costo fj ciento trenta di suggello . . . . . fj CXXX

Uno pezo diterra distaiora nove nelp̄p̄lo di S.º piero aquaracchj da p.º il fiume didogaia s.º bartolomeo dj Jacopo ridolfi, $^1/_3$ e q.º piero di filippo deglistrozzj ella detta terra chonperaj nel 1441 dalle rede dj piero di filippo deglistrozzj la detta terra quando la conperaj era a vigniata e ora e atterreno e affittata alle rede di piero fuochj del p̄lo [*popolo*] di s.º piero aquarachj e danne lanno barilj nove divino chostomj fj cinquanta disugiello . . . . fj L

Un lascio duna terza parte di chasa posta nella via largha p̄lo die S.º lorenzo difirenze q.ʳᵉ S.º Giovannj G.ᵉ lioneddoro ap.º via secondo M.ª Nanna donna fu dicapo vinattiere a $^1/_3$ rede di bartolomeo dimanno, la quale terza parte fulasciata alla donna mia damona mattea sua madre donna cheffu di bartolomeo dibartolo chalzolaio laqualchasa chosto fj cento cinquanta glialtrj dua terzj sono dipapj diluca pizicagniolo eldetto papj ma achonsegniare la detta terza parte dinovembre nel 1470

Una botegha dichartolaio [2]) lafanno tre miej figliuolj cioe bartolomeo gherardo e monte laqualbothegha e demonacj della badia difirenze e paghjanne lanno fj quindicj disugiello e unoca e paghando chi avere resta in detta bottegha di chorpo [3]) fj XXX

Boche

Nannj diminiato sopradetto deta danj 70
M.ª mechera mi donna deta dannj 46
Bartolomeo mio figluolo deta dannj 26
M.ª Sandra donna deldetto bartolomeo danj 20
Gherardo mio figluolo deta danni 23
Monte mio figluolo deta danni 21
Domenicho figluolo del sopradetto bartolomeo deta dannj . . 3
Ginerra figliuola deldetto bartolomeo deta di mesi [4]) 18

Benj alienatj.

Un pezo diterra distaiora 22 p̄p̄lo della pieve achampj luogho detto padule enne staiora 18 agrano e 4 avigniatj vendella alorenzo dibernaba chalzaiuolo del popolo

[1]) Vgl. Canestrini a. a. O.

[2]) Die Lage der Werkstatt, in der die drei Miniatoren arbeiteten, bestimmt Milanesi (III, 248): posta in sul Canto del Garbo (Ecke von Via Condotta und del Proconsolo) sotto la sagrestia di quella chiesa (der Badia) e dirimpetto a Sant'Apollinare.

[3]) Will sagen, daß nach Abzug des Mietzinses von 15 Gulden der Inventarwert der Werkstätte 30 Gulden betrage.

[4]) In der Liste der Familienglieder fehlt Miniato, sein Sohn aus erster Ehe, da er 1465 oder 1466 im Kloster S. Maria Maddalena di Cestello in Via Pinti in den Benediktinerorden eingetreten war (s. Urkunde Nr. VI).

disanto pietro maggiore q.e S.v Go [*Giovannj*] G.e chiavi dipregio di fj cinquanta e mezo funne rogato Ser nicholo da romena vendella adj 11 digiugno 1463 da p.o via s.o guido guiduccj 1/3 nicholo di branchazio rucellaj e 1/4 morando di salvestro fj L. 1/2

III. Mitarbeit Nannis di Miniato an der Sängertribüne Lucas della Robbia.

1433, 23 dicembre. A Nani di Miniato detto Fora[1]) scharpellatore lire XL p[*iccole*], e' qua' denari a lui si dano per sua faticha in avere fatto braccia X di chornice del perghamo che fa al presente Lucha di Simone della Robia, a libro C a c. 135.[2])

(Archivio dell' Opera del Duomo, Stanziamenti, segn. CC dal 1430 al 1436 a carte 66r.)

IV. Nanni di Miniato als Gehilfe Donatellos.

1437, 26. Aprile. Prefati operarij opere sce Marie floris civitatis florentie . . . . . servatis servandis deliberaverunt ut Fora scarpelator opere possit ire ad laborandum cum Donato Nicolai magistro intagli super portis locatis eidem Donato per officium operariorum pro sacristiis novis maioris ecclesie florentine et postea ad laborandum in opera dummodo laboret cum dicto Donato expensis ipsius Donati.[3])

(Archivio dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 14.)

[1]) Für die Bedeutung dieses auch in den Urkunden IV und V vorkommenden Beinamens wissen wir keine Erklärung zu geben.

[2]) Die Sängertribüne für den Dom war im Jahre 1431 an Luca vergeben worden, sie wurde 1437 vollendet und 1438 aufgestellt (s. Arte e Storia, 1900, p. 1ff.).

[3]) Da Donatello bekanntlich an die Ausführung der Domsakristeitüren nie die Hand anlegte, so konnte auch Nanni di Miniato seine Mithilfe dabei — wozu ihm laut obiger Urkunde die Dombauverwaltung Erlaubnis gewährt hatte — nicht betätigen. — Wir benutzen die Gelegenheit, um hier die bisher nirgends mitgeteilten Vermerke, die sich auf den in Rede stehenden Auftrag an Donatello beziehen, aus den Akten des Domarchivs abzudrucken.

1436, 14 februarij [*st. fior.*] Item prefati operarii opere sce Marie floris civitatis florentie . . . . deliberaverunt ut provisor dicte opere teneatur et debeat locare Donato nicolaj magistro intaglj unam ex duobus sacristijs novis maioris ecclesie florentine de bronzo cum illis pactis modis et conditionibus tempore et pretio prout declarabitur per Nicolaum Johanotij de biliottis et Salitum Jacobj de risalitis duos ex offitio ipsorum operariorum et quidquid circa predicta fuerit factum per dictum Gualterottum [*den Provisor der Opera*] etdictos duos operarios intelligatur et sit ac si factum fuerit per eorum offitium (Archivio dell' Opera, Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 13r).

1436, 21 februarij [*st. fior.*] Item commiserunt Nicolao Johannotii de Biliottis et Salito Jacobi de Risalitis locandi Donato Niccolai Betti Bardi civi florentino magistro intagli faciendo duas portas de bronzo duabus novis sacristiis pro pretio in totum flor. MCM. (loc. cit. a c. 12t.)

1436, 28 februarij [*st. fior.*] Item prefati operarii actendentes ad quamdam locationem deliberatam per eorum offitium debere fieri Donato Nicolai Betti Bardi magistro intagli de faciendo de bronzo duas portas pro duabus sacristiis maioris ecclesie florentine et considerantes fore hinc quosdam qui curam circa predicta habeant de ordinando et providendo quod dicte porte laborentur modo et forma prout apparet per quendam modellum qui stare debeat pro exemplo in Audentia dictorum operariorum idcirco eligerunt in provisores dictarum portarum donec erunt erecte in locis ubi stare debeant Nicolaum Laurentii de Biliottis et Salitum Jacobi de Risalitis (loc. cit. a c. 13r.)

V. Beiträge Nannis di Miniato an die Zunftkasse.

(Archivio di Stato, Matricola dell'Arte di Pietra e Legname, cosidetto Campione, o Libro dello Specchio dal 1465 al 1522, a c. 29t e 30r.)

[*fol. 29t*] Nannj di miniato v°[*cato*] fora scharpellatore de dare Ll. due ſs. otto peresto dit° [*di tutto*] lanno 1465 posto avere alchampione v°[*vecchio*] c. 126[1]) Ll. IJ ſs VIIJ

E de dare perlanno 1466 . . . . ſs XIJ

E de dare perlanno 1467 . . . . ſs XIJ

E de dare perlanno 1468 . . . . ſs XIJ

E perlanno 1469 . . . . ſs XIJ

E perlanno 1470 . . . . ſs XIJ

E de dare perlanno 1471 . . . . ſs XIJ

E perlanno 1472 . . . . ſs XIJ

[*fol. 30r*] Nannj dimjnjato chontraseritto de avere Ll. due ſs VIIJ posto debbj dare alibro spedale c. 34 per la sua imposta paghata . . . . Ll. IJ ſs VIIJ

E de avere adj XX daghosto 1472 Ll. una ſs VJ dj VIIJ perluj da bartol^eo suo fiolo [*figluolo*] posto debj dare alibro rosso a c. 7 pagho per grazia del 1/3 che chosi feciono proponimento i nostri chonsolj roghato ſer bastiano sotto di XXIIJ daprile 1472 . . . . Ll. 1 ſs VJ dj VIIJ

VI. Verzicht Miniatos, des Sohnes Nannis, auf sein mütterliches Erbe, und sein Eintritt in den Benediktinerorden.

(Archivio di Stato, Archivio Notarile, Rogiti di Ser Lotto Masi, Protocolli dal 1464 al 1465, ad a. et d.)

In Christi nomine Amen. Anno abeius salutifera Incarnatione millesimo quadringenteſimo sexagesimo quinto Indictione xiiij die xiij mensis decembris. Actum florentie, in monasterio Cestelli, presentibus testibus Papi Luce Signorini oliandolo, populj Sancti Laurentij et Ghino Bartholemey Nicholay populi sancti Marci sestibus etc.

Certum esse dicitur qualiter sub annis ab Incarnatione Domini millesimo quadringentesimo sexagesimo tertio et mense . . . . . . [*leer gelassen, aus der Portata von 1469 zu ergänzen: Junii*] vel alio veriori tempore Johannes Miniati Gherardi scharpellator populi Sancti Marci de florentia Jure proprio et in perpetuum dedit, vendidit, tradidit et concexit . . . . . [*leer gelassen, aus der Portata von 1469 zu ergänzen: Laurentio Barnabe*] calzaiuolo unum petium terre laborative et vineate stariorum viginti circha ad cordam et mensuram florentinam positum in . . . . . . [*leer gelassen, aus der Portata von 1469 zu ergänzen, wo der in Rede stehende Liegenschaftsverkauf verzeichnet ist*] pro pretio florenorum quinquaginta vel circha prout latius constat manu ser Nicholay de Romena, vel alio notario.

[1]) Im Matrikelbuch (Matricola dei Legnaioli e Scarpellini dal 1385 al 1516, Inventarnummer 2) haben wir die Aufnahme Nannis in die Zunft nicht auffinden können. Das oben erwähnte »Campione vecchio« ist nicht mehr vorhanden, deshalb läßt sich nicht feststellen, seit wann er Beiträge in die Zunftkasse leistete. Jedenfalls aber mindestens seit 1462; denn seine Schuld an dieselbe beträgt 1465 2 Lire 8 Soldi, sie reicht also bei dem Jahresbeitrag von 12 Soldi und unter der Annahme, er sei seine sämtlichen Beiträge seit der Immatrikulierung schuldig geblieben, bis 1462 zurück. Im Jahre 1472 entrichtet Nanni seine Schuld an die Zunftkasse für den Zeitraum 1466—1472 mit 1 Lira 6 Soldi 6 Denari, nachdem ihm die Konsuln auf dem Gnadenwege deren Betrag (4 Lire 4 Soldi) auf ein Drittel herabgesetzt hatten.

Et certum esse dicitur qualiter Miniatus eius filius de pro se et seu una cum alio promisit defensionem dictorum bonorum prout etiam constare dicitur manu dicti ser Nicholay. Unde a die hac prefenti dictus Johannes et Bartholus Gherardus et Monte filii dicti Johannis fecientes [*sic*] omnia et singula infrascripta cum consensu licentia et parabola dicti Johannis eorum patris ibidem presentis et eifdem Bartholo Gherardo et Monti et cuilibet eorum licentiam et parabolam dantes [*sic*] et prestantes [*sic*] et dicti Johannes Gherardus et Monte quilibet eorum in folidum et in totum se et fuos heredes et bona in folidum obligando in omni modo etc. promiserunt dicto Miniato ibidem prefenti etc. quod vigore dicte obligationis per eum ut supra facte nullum dapnum recipiet in futurum. Et ab ipsa promisione conservare indepnem et penitus sine dapno etc. que omnia etc. per nos etc. pena florenorum centum auri que pena etc. etc.

Item postea dictis anno, indictione, die et loco et coram testibus suprascriptis testibus [*sic*].

Miniatus filius suprascripti Johannis Miniati scharpellatoris faciens infrascripta omnia et Singula cum consensu, licentia et parabola ditti Johannis eius patris ibidem prefentis etc. — Qui Miniatus dixit et adseruit velle profexionem facere in Monesterio sancte Marie Magdalene de Cestello sub regula beati Benetti [*sic*]. Et volens de suis bonis et iuribus disponere etc. omni modo etc. cum infrascripta reservatione et modifichatione cexit donavit transtulit et mandavit suprascriptis Bartholo Gherardo et Monti et domine Sandre eius sorori videlicet dittis Bartholo Gherardo Monti pro una dimidia et ditte domine Sandre pro alia dimidia et ipsis Bartholo Gherardo et Monti presentibus et pro se et eorum heredibus recipientibus et stipulantibus pro dimidia et ditte domine Sandre licet absenti mihi notario infrascripto pro ipsa domina Sandra recipienti omnia jura et actiones reales et persona lesutiles et direttas tacitas et expressas eidem Miniato debitas et debendas ocaxione dotium domine Lene eius Matri et filie olim Manni Beninchase et uxor [*sic*] olim dicti Johannis etc. Cum reservatione quod in casu quo dictus Miniatus non faceret profectionem predittam quod in dicto casu dictus Miniato [*sic*] possit eique liceat dictam cessionem et dictum contractum revocare in totum et in partem etc. Quam cexionem etc. per nos actendere etc. pena dupli etc. que pena etc. pro quibus etc. etc. — hoc in predictis declarato quod ditti suprascripti cessionarij non possint dictas dotes petere nisi elaxo [*sic*] anno post mortem dicti Johannis. [1])

VII. Erwerbung des Erbbegräbnisses Brunelleschis in S. Marco durch Nanni di Miniato.

(Arch. di Stato, Archivio Notarile, Rogiti di Ser Girolamo di Bart.eo di Nicholò di Ghino Buonamici detto del Bicchieraio. Protocolli dal 1466 al 1471 a c. 50.)

Item postea dictis Anno [*1470*] Indictione et die xviij^a mensis Julij. Actum Florentie et in populo sancti Marci de Florentia, presentibus Papio Luce Signorini pizzichagnolo populi sancti Laurentij de Florentia et Francifco Stefani Antonii pictore dicti populi Sancti Laurentij testibus ad hec etc.

[1]) Durch den vorliegenden Notariatsakt wird Miniato seiner aus Anlaß eines Liegenschaftsverkaufs im Jahr 1463 eingegangenen Haftpflicht seitens seines Vaters und seiner Stiefbrüder entbunden. Da er sich in das Benediktinerkloster S. Maria Maddalena (Cestello vecchio in Via de Pinti) aufnehmen lassen will, tritt er unter einem seine Ansprüche an das Erbe nach seiner Mutter zur Hälfte an seine Schwester Aleſsandra, zur andern Hälfte aber an seine drei Stiefbrüder ab.

Antonius olim Lazzari Chavalchantis de Burgho Buggiani olim comitatuſ Lucensis, hodie Florentini, heres in solidum ex testamento olim Andree Lazzari sui fratris carnalis et ad cautelam omni modo dictam hereditatem adivit de quo teſtamento aparere dixit manu ser Pieri ser Andree Michaeliſ de Champi et qui Andreas fuit etiam heres in solidum ex teſtamento Filippi ser Brunelleschi Lippi de Brunelleschis et de eius testamento apparere dixit manu ser Bartholomei ....[1]) de sancto Miniato al Tedescho die ....[2]) et ad cautelam dicte hereditatis et quamlibet earum adeundo etc. etc. in eis se in ius esse voluit et vult etc. in [*ein unlesbares Wort*] omni modo etc. donavit etc. pure etc. et in ser vivos etc. Johanni Miniati Gherardi civi florentino populi sancti Marci de Florentia ibidem preſenti et prose et suis heredibus recipienti etc. unam sepulturam sive avellum poſitum in eccleſia sancti Marci de Florentia ex latere dextro eundo in dictam eccleſiam quod distat ab janua circiter bracchia viginti vel circa et fere positum sub crucifisso magno dicte ecclesie et super qua sepultura vel lapide dicte sepulture sunt hodie descripta hec verba: Ser Brunelleschi Lippi et deſcendentium etc., ad habendum etc. et quicquid dicto Johanni etc. placuerit perpetuo faciendum etc. et cum omni jure etc. constituens precaria tenore etc. donec possessionem acceperit etc. quam accipiendi etc. sua propria auctoritate etc. licentiam dedit etc. et fecit suum procuratorem etc. ad dandum tenutam etc. et cessit jure etc. et constituens eum procuratorem etc. promisit etc. dicta bona defendere etc. et omnem litem suscipere etc. in fra octo dies etc. post notificationem eidem donanti factam vel eius domui etc. et in casu evitionis etc. restituere duplum valoris et extimationis dicte sepulture que [*sic*] dictus donator extimavit valuiſe florenos duos et hec sub pena florenorum auri centum que pena etc. qua etc. pro quibus etc. oblegavit etc. Renuntiavit etc. proguarantia etc. et cum pacto quod si contigerit dictum Antonium decessisse vel decederet florentie quod possit in ea sepeliri si voluerit tempore mortis dicti Antonij.

[1]) Die Lücke ist zu ergänzen mit »del maestro Antonio notajo dell' opera del Duomo« (vgl. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 405, Anm. 4, S. 518 und 524 oben).

[2]) Zu ergänzen: 23. Septembris 1431 (s. a. a. O. S. 405, Anm. 4).

Gedruckt in der Reichsdruckerei







